

مستشار التحرير : الدكتور أحمد أبو زيد

هذه جريدة تصدر أسبوعياً ثلاثية أشهر عن وزارة الإعلام في الكويت • بئاسير - بئاسير - مارس ١٩٩٥ .
المراسلات باسم : الفريق المساعد لشؤون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الإعلام - الكويت : ص. ب. ١٩٢ .

المحتويات

الظاهرة الأبداعية :

٢ بقلم : مسلمان الجبور	السبب - الظاهرة الأبداعية
١٥ الدكتور عبد السلام الوائيم	ثلاثة جوانب في دراسة الأبداع
١٨ الدكتور عبد الحميد الحنا	عناصر الأبداع
٢٨ الدكتور سامية البند	تطور الفكر في الشرق والغرب
١٠٩ الدكتور عبد من الرقي	أزمة الأبداع في الشرق والغرب
١١٩ الدكتور محمد الحوي	العوامل المؤثرة في الأبداع



مطالبات :

١٥٩	دراسة في الشرق والغرب
-----	-------	-----------------------

من الشرق والغرب :

١٦٩ الدكتور يوسف السبي	الأبداع الفني بين الحرية والقيود
-----	--------------------------	----------------------------------

مضاربات :

١٧٩ الدكتور من الرقي	أسس نظرية الفن الأبداعية
١٨٩ الدكتور عبد الرحمن الوائيم	الظواهر الفنية

صدر حديثاً :

٢٩٩ تأليف : الدكتور من الرقي	أزمة الفن في أيامنا هذه
٣٩٩ مؤلف : الدكتور عبد الحميد الحنا	

المراسلات التي نشرها المجلة غير من أراء أصحابها ومقدم المجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة ثقافية للنشر .



يرى أن أحد كبار الفنانين في أوروبا المرحلات الفنية
الشعري لوحة عليها توقيع الفنان الأسبق الشهير
« بيكاسو » . فحصلها وسافر من باريس إلى كان
Canbes حيث كان يعيش الفنان لكي يعرف منه إذا ما
كانت اللوحة حقيقية وأصيلة أم مزيفة . وكان الفنان
يعمل في مرسمه ، فالتقى بأن الفني عليها نظرة عاتقة
واحدة وقال له : « إنها مزيفة » . وبعد بضعة شهور
التقى نفس الفنان لوحة أخرى عليها توقيع « بيكاسو »
أيضا فحصلها وسافر بها إلى كان . وتكرر ما حدث في
نظره الأولى ، فالتقى بيكاسم عليها نفس النظرة السريعة
ورأسه في الفحص : « إنها مزيفة » . وهنا صيغ
الفكر ، وتلقى بالمشاهدة العجز . لقد رأيتك بحلي
مفكر وأنت أجدد من صفة العلم من قايمة من صفة
جوانده . وفي بيكاسو الفني في غير مبالاة وقال له :
« أحيانا أرى لوحات مزيفة » .

الظاهرة البراعية

ويطلق آرثر كوستلر Arthur Koestler
على هذه اشكالية الواقعية بأن أحد مفكرين الأصاغة هو
« التأثير المباحث القاصي » ، الذي تتركه في الآخرين .
فأحيانا بيكاسو لم يكن متولعا بفكره ، كما أنها تخرج
عن خط الإجابة المتعبدة المتكوبة أو التي كان يتكلم أن
تصير عن الشخص الفني من أصاغة وإبداعا . فهو لم يقل
مثلا : « إنني كفوري من الرسامين أرى في بعض
الأحياء لوحات من الدرجة الثانية ينقصها عنصر الإقدام
وتأثير حوله وتوضيحاته سبق في أن رسمتها من قبل
بعيت أنها تقدم في بحث مرور بعض الوقت كما لو كان
الذي رسمها هو الشخص آخر بلده أسبق . وفي رأيي .

فوصحيح أنه تصادف أن كان هذا الشخص هو أنا نفسي ، ولكن هذا لا يلزم من الأمر شيئا فليس يتوقف بوجهة هذه الفكرة التي لا تواقع مستوحاة من مستوى الفحوات الزرقية . بل إنك تستطيع في الحقيقة أن تقول جدا إن يكاد هو غير الأميل والذي يماريه الإبداع والافتقار بذلك في هذه الصورة أسلوب يكاد هو الحقيقي^(١٦) . لم يقل يكاد شيئا من هذا القبيل . وإن كانت اجابته أفضل في حياتها فممتا هذا الحق بشكل أو بآخر ، وإذا ترك للأحرار أن يستنبطوا بأنفسهم ذلك الحق من تلك العبارة التي تبدو كما لو كانت لغزا يحتاج إلى فهم وإلى حل ، نظرا لأن اكتشافها من غيوس وما تتميز به من حق على الرغم من إيجازها . وهذا هو شأن كل الأعمال والأقوال الإبداعية الأصيلة التي تعكس التجربة الإنسانية في صورة تشيئة التكرار لعمل كثيرا من عناصر الفرية والقناعة أو النجاعة والاختلاف والتمايز في أسلوب التفكير وطريقة تداعي الأفكار ورباطها بعضها ببعض بحيث يخرج من الإنسان القاعلي أن يفكر فيها ليصرف ماديا من معنى مستتر .

وإذا كانت هذه الحقيقة الواقعية تقدم لنا بعض التاميم التي يمكن أن نستلزمها على الوجهة الإبداعية التي لم يزل الوقت ذاته الشخص البديع الأميل . فإن كثيرا من المشكلات التي يداومها الناس ، وتخصوها أصحاب الفوارب الإبداعية أنفسهم ، تكفي من أيضا ليرداس الأفراد على عناصر هذه الوجهة . وكثيرا ما يندأ عليه النفس والفرية إلى هذه المشكلات ليستخلصوا منها بعض الحادي القليل التي قد تجيء على الرجل العادي . من ذلك ما يقصده الكتاب الأمريكي مارك توين Mark Twain من رجل كان يفعل عمله بالبحث عن أسماك الله حربي (جوزل) عوفه التاريخ . ونحن نعلم من أين تكمن أهمية عمل هذا الرجل قبل أن نذكر ما يندأ من طريق وصعد إلى السماء . ولعب الرجل وزاده . وعلى أبواب القديس بطرس بطرس من معمله . فالتفت إلى ديويس وبيد على طرفة عين . فقال له الرجل : ولكن هذا ليس أعظم أعظم الآلات شيئا الذي أعرف هذا الرجل كذا شيئا . ويمكن ألا إسماعيلها غير صاهر . فقال له القديس بطرس : وأنا أعرف ذلك . ولكن لو كان هذا الرجل صرلا لكأن قد صار أعظمهم شيئا^(١٧) . فلهذا إننا نلجأ دائما إلى جانب الإجابة الساذجة غير المتوقعة . لأنها تشير إلى أن الكثيرين من الناس لا يعرفون إمكاناتهم وقدراتهم وبواعثهم الحقيقية . كما أن الآخرين لا يقروهم حق تقدير . وهذا معناه أنه لن يكفي في دراسة الإبداع الوجهة الإبداعية الاعتراف والتسليم بوجودها بعد أن يكون قد أفضا بالفعل وأجسد في عمل إبداعي محسوس ملموس . أي بعد أن نمر الفرية الإبداعية بالفعل عن نفسها بحيث نستدل من ذلك العمل الإبداعي على وجودها . وإذا ينبغي أن نعمل منذ البداية على الكشف عن المواقف والمشكلات والقدرات الإبداعية في الأفراد منذ الصغر . وأن نستعين في ذلك بالمجلس والصورة الشائعة المصنفة وبكل القليلات والمعاليم والتجارب والاختبارات العلمية الدقيقة . لم نعمل بعد ذلك على تنمية هذه المواقف والقدرات وإثارة الفرية لها لتتغير عن نفسها^(١٨) .

Arthur Koestler, The Act of Creation, Pan, London 1964, pp.33-3.

(١٦)

Donald W. MacKinnon, The Nature and Nurture of Creative

(١٧)

Talent, in Richard E. Rippke (ed.), Readings in Learning

and Human Abilities, Harper & Row, N.Y. 1964, pp.403 - 404.

Ibid, p. 404.

(١٨)

وعلى الرغم من كثرة ما كتب في الدراسات السيكولوجية بوجه خاص عن الإبداع والتفكيرية الإدراكية ومعلوماتها وخصائص الشخص الإبداع فلا يزال الغموض يحيط بالموضوع ، كما أن الكتابات السوسيوثقافية والأكاديمية في هذا المجال لا تزال قليلة بشكل يلفت النظر . بل أن العلماء الذين تفرغوا بدراسة بعض جوانب التفكيرية الإدراكية لا يكونون يظنون على نثر يلف واحد وأصبح لكلمة إبداع و Creativity التي تترجم بـ "التفكير" ، والتفكير أن الكلمة الأصلية بمعناها الحديث ظهرت في أوروبا في عصر النهضة لكن الشرح إلى ما هو أصلي ومبتكر وإلى حد ما غير ، وإن كانت تستخدم في الإشارة إلى بعض أنواع العمل والنشاط كما هو الحال حين نكلم مثلا عن الكتابة " الإدراكية " أو الفنون " الإدراكية " . ولكن الكلمة تستخدم الآن أكثر ما تستخدم في مجالات علم النفس والعلوم في العديد من المجالات والخصائص والسمات الشخصية مثل الثقافية والأخلاق والفكر الجاد إلى ذلك... ومع ذلك فالمعركة ذاتها تدرج : وعالم النفس البريطاني سيريل بيرت Cyril Burt يقول في تقديمه الكتاب ليس إن " لعبة الإبداع " كانت معروفة منذ أزمان بعيدة جدا وإنما لم يكن إليها الكثير من الإحلال والإكثار كما لو كانت لعبة إبداع مقدسة ، كما أن الأساطير اليونانية كانت للحل لفرى الإبداع أو الفوهية الإدراكية إلى بعض الأبطال الأسطوريين المقادير من أمثال بروجيوس ملكة الهند ، وأولاد أول من صهر الحديد ، وهرمس هجر الكلمة ، واسكولا بوسيس مؤسس نظام مدرسة في الطب ، فهو لا، فيما يبدو أن الثقافة اليونانية القديمة على أن فهم لها من الألف واليمين بوجود عنصر إلهي في تفكيرهم ، أو على الأقل عنصر إلهي يقول لدراسات الفكر الحديث . وقد ذهب العلماء مذاهب مختلفة متباعدة في مقاربة في فهمهم لتفسير هذه التراب **العلماء المحققين للرجاء أنها لم يجد** بعض العلماء المعاصرين المشاهير المشاهير من أمثال نورمان نوردن Nordan والتر جوردن Gurdner الذين وثقوا الشخصية والفرق ما بين أستاذ ذوي ثروة يونانية غير متوازنة والعلماء من بعض المذاهب الحديثة فكلها تذهب إلى حد كبير لشيء واحد هو أن تفكيرهم بالسر الذي كان يوصف في وقت من الأوقات بأنه مرض (بندس) أو ما له ليس الشاين هو أكثر أصالة من الشخص العظماء ، كما أنه ليس ما هو أكثر غرابة وصحلا من العلم . وعلى ذلك فربما لم يكن الشخص العظماء إلا الذين يبدع وهو عالم . ولكن أساطير أصابت اليد الحقيقة بطرق الصداقة البحثية^(١) . وهذه الأسماء هذا الزاوية ليس له كتاب مشهور بعنوان " السائقون نيل The Sleepwalkers وهو تاريخ نظرية أوروبية الإنسان النفسية للكون .

ولكن الشيء الغريب هنا هو أن الاهتمام الجاد بدراسة الإبداع بطريقة علمية منهجية لم يبدأ إلا في أواخر القرن التاسع عشر وأنه لم يكن مقصورا على علماء النفس ، وإنما شارك فيه بعض علماء البيولوجيا والفيزياء وغيرهم من الكبار

(١) انظر هذا Creative في :

Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana, London 1976, p. 72

J.M. B. Edwards, "Creativity, Social Aspects", in *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Vol. 2, p. 448.

Cyril Burt, "Foreword", to Arthur Koestler, *op. cit.*, p. 12.

(٢)

وليس هذا حال الحديث بالتفصيل عن المدارس والنظريات المختلفة المتصارعة عن المصيرية «التي» والإبداع أو عن الشخص المصيري أو عن الشخص الإبداع . والقوراني التي أبرزها عن الرجل العادي البسيط ، وبما إذا كانت هذه الاختلافات والقوراني هي اختلافات في التكيف أو في الحكم فقط ، فالتدري جيداً لأن هو أن تدرك أن الإبداع هو حقيقة توافق عدد من العناصر الذاتية الذاتية أو حتى الظاهرة مع عوامل أخرى خارجية أو بيئية ، وأن أقل هذه العناصر والعوامل التي تبدو بسيطة وعادية في ذاتها تطورت بشكل تدريجي في ذلك الشخص الذي تصفه بأنه «مبدع» ولعلنا في تلك الحاشية التي نطلق عليها اسم «الإبداع» ، فكلنا جيداً أن تدرك هذا أن الكثيرين من العلماء وعصرونا من الأمر كان يحاولون إلى التمييز بين نوعين مختلفين من القدرات العقلية : الأولى هي القدرات التي يمكن قياسها باختبارات الذكاء، المرتبطة بهذا الثانية قدرات استثنائية وهي التي يهدف إليها اسم القدرات «الإبداعية» . ولكن حتى لا، العلماء في يتفقا مع ذلك على العديد من هذه القدرات الإبداعية بشكل واضح وهذه وفيه على ما سبق أن ذكرنا¹¹ .

والخلاصة العلمية في فهم المصيرية «الإبداع» وعدم التقييم على تعريف واضح عدد من في حد ذاته مؤثر على عقد الفرضية . ويمكن أن نشير هنا إلى أن بعض هؤلاء العلماء يفسدون «الإبداع» «القدرة» «creativity» على خلق شيء جديد أو مبتكر «invent» ، فاشاءا والتمسك إلى غير الموجود ، بينما يحدد البعض الآخر من الكلمات ، العملية «process» ، أو العمليات ، وبخصوصها السيكلولوجية ، التي يتم بها خلق وإنتاج ذلك الشيء الجديد من القاعدة العادية ، وذلك في الوقت الذي يظهر فيه ثلاث إلى الإبداع في حدود العمل الإبداعي ذاته أو المصلحة أو الشئ الذي ينشأ عن «القدرة» على الابتكار وعن «العملية» الإبداعية التي قد تكون في الأمر إلى إحداث تلك العمل الإبداعي والمصلحة . ولما تعريفات ، أو حتى الأساليب أو حتى المبررات التي يمكن أن تكون في الفهم والتفكير من مدى لشئيه واعتقده . وهذا هو ما يفسد بذلك ما يكون الشيء أكثر من كونه من القدرات السيكلولوجية للإبداع حين يقول إن مفهوم الإبداع ليس مجرد «مبتكر نظري» أو «أداة أو قاعدة أو» مبدأ عام ، لتخرج عنه أكثر من الأمور النظرية . وبالتالي نفسه يميز بين أربعة مظاهر أو جوانب أساسية للإبداع ، ويرى أنه لا يمكن دراسة الموضوع إلا إذا أخذنا بها إحاطة شاملة لأنها تتداخل وتتداخل معاً لكي نؤكد الظاهرة الإبداعية . وهذه الجوانب أو المظاهر الأربعة هي :

- أ - العمل الإبداعي أو المصلحة الإبداعية Creative product .
- ب - العملية الإبداعية Creative process .
- ج - الشخص المبدع Creative person .
- د - الموقف الإبداعي Creative situation .

وكل مظهر ، أو جانب من هذه المظاهر أو الجوانب الأربعة يمكن أن يقدم لنا ، حسب ما يقول بعض الإبداعيين من عدد من المشكلات المتعلقة بالموضوع ككل مثل طبيعة العمل الإبداعي والشخص والعوامل التي يمكن من طريقها ، وفي صورتها . العديد الأمثلة الإبداعية ، وطبيعة العملية الإبداعية ، ونوع العمليات السيكلولوجية التي يمكن أن تؤدي إلى الإبداع الحقيقي الأصلي ، وذلك بالإضافة إلى كثير من النماذج لأن الخاصة والتفاهيم الأساسية المعيرة

الشخص المدفوع ومصطلح مدفوعات الموقف الإبداعي والظروف الاجتماعية والثقافية التي تساعد على ظهور التفكير الإبداعي والحفظ المدفوع الخلاق وما إلى ذلك^(١١٦).

وبكلمات بعض الدراسات التي أجريت في مجال الإبداع عن أن لكل شخص إمكانات فريدة ما من تلك ، القدرة الخاصة ، التي نسميها « الإبداع » ، وأنه يمكن تعهد هذه القدرة وتنميتها بالتدريب والتأهيل ، وبخصوصية ذات السلوك الفصيل بالفرقة الإبداعي *Creative output* ، حسب التعبير الذي يستخدمه الأستاذان إيفان وسبيت ، يتضمن خبراً من عناصر حب الاستطلاع والرغبة في التكيف أو الأرياء وإثارة التساؤلات وتقديم إجابات غير عقلية وغير مألوفة على هذه التساؤلات ، وقصور كبير من برامج وعلامات الاستقلال والاعتماد في التفكير وفي التجربة على السواء ،^(١١٧) وأنه يمكن بناء على ذلك أن يدرك الجميع أن الأشخاص الذين إذا وصلوا بفضل نشاط تفكيرهم غير المألوفة على الإسهام في تقدم الجنس البشري ، ويذهب إيفان وسبيت أن أن الإبداع هو « قدرة على التعامل بطريقة مرهقة مع المشكلات الخاصة أو غير المحددة ، وإيجاد مداخل أو « مقاربات *approaches* ، جديدة وأصيلة ، وحسب أساليب وتطبيقات جديدة قديمة » ، وأن « التفكير الإبداعي تفكير غير تقليدي أو غير مألوف لأنه لا يتبع الطرق المعتادة المتروكة الثابتة في تعين المشكلات أو حلها »^(١١٨) . وهذه الخاصة ، فهي خاصة الفكرة *novelty* تعبر بشكل مازن الإبداع إجمال بين تلك بعض عناصر « التفكير » نتيجة لخروجه عن القواعد . ولكن المشكلة الحقيقية في أن الإبداع الحقيقي يجب أن نتاج له القدرة لإثبات جدوى الفرضية عن تعميمه وذلك بعد أن يتم اختبار الفرض الإبداعي والتجربة في الخارج ، وإن كان هذا لا يعني أبداً أن نشاط الإبداع « كما كان » يجب أن يدرس دائماً حول الأمور المتعلقة أو المتعلقة ، لأن القدرة والاعتماد على هذا الجانب « معرفة » في « الأمر أو القضية » إنما هي إحدى الخصائص العامة للبراءة لذلك القدرة التي يمتنع بها المبدعون ، والتي تتميز بالقدرة على كشف إمكانات « مبدع أو مبتدع » من قبل ، لا نفس الموضع والعصبة .



هذا التمييز الذي يقدمه ماكليود بين تلك الظاهر أو المواقف الأربعة التي تولد فيها بيئة الظاهر الإبداعية وجد أنه حدى في الطريقة التي يظهر بها هؤلاء الناس من ناحية وعلاوة الأثروبولوجيا والاجتماع من الناحية الأخرى إلى التوضيح . فإذ كان هؤلاء الناس يوجهون معظم اهتمامهم إلى الخصائص الفردية التي تلازم الظاهرة ، كما انعكس بوجه خاص في العملية الإبداعية ذاتها وفي مدفوعات الشخص المدفوع ، فإنه من الخطأ أن يعطى هؤلاء الاجتماع والأثروبولوجيا الأولية لدراسة « العمل الإبداعي » ، الموقف الإبداعي ، على اعتبار أن الظروف والظروف الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع تنعكس بالضرورة في كل ما يصدر عن الفرد من فكر أو فعل أو قول ، دون أن يفرق ذلك إلى إجمال المواقف الأربعة لثلاثة منها من قبل هؤلاء الناس أو علماء الاجتماع والأثروبولوجيا . فالإبداع وحده

(١١٦) Donald M. Mackinnon, "Creativity: Psychological Aspects", in I.E.S.S., Vol. 2, p. 434.

(١١٧) J.M. Evans & P.A. Smith, Psychology for a Changing World, John Wiley, N.Y. 1948, p. 289.

(١١٨) Ibid., p. 279.

متكاملة وأخرها الأربعة ، كما أن مدخل الدراسة فيه مدخل متكامل يهدف بالظاهرة من كل نواحيها الفردية والجمعية أو السيكولوجية والاجتماعية والثقافية ، حتى وإن اختلف العلماء ، بحكم تخصصهم في التركيز على بعض الجوانب أكثر من جوانب أخرى ، وهذا هو أثر آخر على مدى تعدد الظاهرة وتعددتها .

إذا ينبغي هنا قبل أن نعرض لهذه الجوانب أو الظاهر الأربعة من زاوية البحث الأثرولوجي أن نشير إلى بعض الأمور والاعتبارات العامة التي قد تساعد على توضيح المقصود بالإبداع وطبيعته ، ولأن بعض ما قد يحتل بعض الأعلام من عيوض وأبرز يشكك في الأغلب من الخلط بين الإبداع وبعض القوى والعمليات التي ينتج بها الفرد البشري .

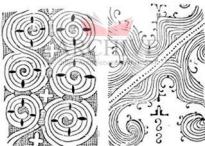
والأمر الأول الذي ينبغي الالتباه إليه هنا هو ضرورة التمييز بين الإبداع والقدرة على ابتكار شيء ليس له بالضرورة علاقة بخلق بين الآخرين ، وهذا مما شككت به الكثير من من علماء النفس بوجوده كخاصية عالمية للأشخاص الذين اعتقدوا ببيان أن طائفة الذكاء المعروفة ليست معياراً صحيحاً لقياس مستوى الإبداع والإبداع ، وصحيح - على ما يقول الأستاذ هالوراث في مقالته بالموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية (ص ٢٢٨) - أن القصد من الإبداع هو ما ينتج بدرجة عالية من الذكاء ، ولكن المقصود ليس مطروحة في هذا الأمر ، ولكن ما يمكن قوله في هذا المقصد أنه لا بد من توفر درجة معينة من الذكاء لكي يكون الشخص معياداً ، بل إن مستوى الذكاء المطلوب للإبداع يختلف من أجل لأخر بحيث أنه قد يكون منخفضاً في بعض الأحيان كدرجة تميز المبدع (ليس الزعيم والمبدع) ، ووجه كان الأكثر أهمية من ذلك في الإبداع هو مدى قدرة الشخص المبدع على استخدام جميع قدرات الذكاء التي ينتج به في إنتاج أعداد إبداعية وكيفية بوجهة تلك العنصرين معاينة والقدرة ... (١٩٩٠)

<http://Archivebeta.3akhril.com>

الأمر الثاني هو أنه من الخطأ أن نحصر وجود الإبداع والظاهرة الإبداعية على المجتمعات المتقدمة ذات الحضارات الزاهرة أو على المجتمعات الصناعية ، فنحن نرى هذه المجتمعات والثقافات ، فالإبداع ظاهرة عامة كلية ولكن أن نجدتها في كل المجتمعات الإنسانية وفي مختلف مراحل التطور الاجتماعي والثقافي . وصحيح أن علماء الأثرولوجيا لم يعطوا الإبداع التفكير والتي في المجتمعات (البدائية) ما يستلزمه من اهتمام وعناية ، ولكن الدراسات الحديثة التي أجريتها والتي اهتمت بدراسة القوم (البدائية) بالذات ، وبخصوصها لدى بعض القبائل الأفريقية وأدى القوم الغير ، تكشف

(١٩) من الذين اهتموا بدراسة العلاقة بين الإبداع والذكاء عالم النفس الشهير الأستاذ هيلفرد J.P. Guilford الذي يرى بأن: الذكاء ، منهج الأداة ، يشكل لنا لا يولده التفكير ، وأنه يقدم منا وخبرتنا قوماً من القدرات العقلية ، وأنه يخصص بعض هذه القدرات الخاصة بالتفكير الإبداعي الكثير من البحوث والدراسات ، وأنه قد ثبت أنه، هيلفورد ، وكثيراً كثيراً من الجدل والجدل في الدراسات وبخصوصها فيما يتعلق بمفهوم الإبداع من حيث هو وماذا هذا لا أخصص للدراسات المتفرقة عليها وهناك من أنه يذكاه ، وأنه التحدث إلى هذه البحوث والتفكير، إلى نتائج معقدة ومربكة . فبعض الدراسات وجدت أن الذكاء IQ لا يربط بينه وبين الإبداع بحيث أخرى إلى نتائج معقدة كما وإلى توليد النتائج الفاضل بين الآخرين نظر حول هذه المسألة .

أما من وجود فئتين جديدتين بل من وجود أساليب فكرية جديدة ، وذلك في حديد الكائنات السائدة في تلك المجتمعات التي أقرها . وأما من أهم هذه الدراسات كتابات الأنثروبولوجي الأمريكي بول رادين Paul Radin ويرجع بعض كتابه عن « الرجل البدائي كالفيلسوف » حيث يكشف لنا عن معنى الإبداع الفكري لدى كثر من هذه الشعوب التي اصطلاح على تسميتها بالشعوب « البدائية » . وكذلك دراسات الأنثروبولوجي البريطاني روبرت فirth Raymond Firth من بعض مظاهر الفن البدائي . ولكن أهم هذه الكتابات حيداً هي بدر شك أصل عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي كلود ليفي شتروس Claude Lévi-Strauss التي تتعلق خصوصاً في كتابه العظيم « أسطوريات Mythologiques » . وذلك في كتابه « طريق الأقنعة La voie de masques » ، وذلك في كتابه « الألق Tristes tropiques » ، وفيها كلها يقدم لنا نتائج رائعة من الإبداع في مجال الأساطير أو الفن التشكيلي أو الرسم والحرقة وما إليها .^{١٢٢}



الشكل (١٦) أنماج من أسلوب الرسم لقرين الجسم .

الشكل (١٧) أنماج من رسمات قبائل الكوريفو

(١٢٢) انظر في ذلك مقالاً عن « بدائية الفن » ، هذا جاز الفكر - البحث الحفيظ على - العدد الثاني - يوليو - أغسطس - ديسمبر ١٩٨٥ .

وليس من شك في أنه يوجد عند الفنون العظمى بالذات عناصر على درجة عالية من الإبداع والابتكار قد اقتصر في إنتاج الفنون واستحداثاتها إضافات جوهرية في الفن القبطي التقليدي الكوارث ، سواء أكان ذلك في صناعة الفخار أم النقش أم الخط على الزجاج « الأبريق » ، كما أتيح بعضهم في إبداع أساليب جديدة في الرسم والزخرفة نفسها معبر عنهم من الفنانين لم أصبحت (تقليداً) في المجتمعات القبلية الحاضرة . وقد يكون من الصعب تتبع تاريخ الفنون البدائية بدقة في كثير من تلك المجتمعات أو الأنماط الزخرفية البعيدة عنهم ، ولكن بعض هذه الأنماط مستمدة بغير شك من الطبيعة ذاتها ، مما يطلع البعض الآخر درجة عالية جداً من التعقيد الذي يكشف عن ناحية من خصوصية الطبيعة الإبداعية ومن ناحية أخرى عن وجود مؤثرات خارجية . وجانب كبير من هذه الأصول الفنية الإبداعية جاء نتيجة لما يمكن اعتباره نوعاً من الرقابة القبلية (Village) التي قد تكون أقرب في طبيعتها إلى الخلق ، حيث يمد الروح ، كما يعتقد



شكل (١١) من رسوم الفنون العظمى



شكل (١٢) من فن إيران

الأمر الثالث : هو أنه إذا كان الإبداع غير مضمون على المجتمعات دون أخرى فإنه لا يقتصر في الأغلب على من دون أخرى ، وإنما يمكن أن نجد إبداعاً فكرياً أو فنياً أو فنياً لدى الأفراد من مختلف فئات العمر . فقدم أسير بالإسكان ليس حائزاً أو حائلاً بل هو الإبداع . وكثير من الإبداعات الكبرى في العلوم والفنون على السواء قام بها أشخاص مبدعون في مراحل متأخرة من العمر . وبالأسفة لكثيراً في كل مجتمع الإبداع . وإن كانت الدراسات النفسية تشير إلى أن الإبداعات الإبداعية المتأخرة ، وخصوصاً في بعض الميادين العلمية كالرياضيات والفيزياء ، تتم في الأغلب على أيدي الأشخاص في الثلاثينيات أكثر منها عند الأشخاص في السبعينيات مثلاً من العمر . يبدأ الإبداعات الإبداعية في بعض المجالات الإنسانية كالسياسة والفنون تتم في مراحل أكثر تقدماً . وعلى أية حال فإن التقدم في السن يصاحبه في الغالب انزعاج من الحزن والميلعة والرهبة بل والجودة في السلوك والتصرف كما يرتبط به نقص الميول الإبداعية وانكماشها . وقد يكون ذلك دافعاً إلى نفس الإبداع الاجتماعي المتأخر عليها لولا التوصلات التي يتفرعها المجتمع من كبار السن ولا يرجع بالمعنى إلى أية خصائص ثابتة تتفق بهم هم أنفسهم كالأشخاص ، خصوصاً وأن الكثيرين يجاوزون مرحلة الشيخوخة بطريقة (ناجحة) تمكنهم في تصرفاتهم وعلاقاتهم وفي اعتقادهم بحاجات كثير من حدة التفكير وبطاقة العمل وبطاقة كل ما هو جديد وتوسيع دائرة علاقاتهم الاجتماعية وخصوصاً مع الأشخاص الأصغر منهم في السن .

وعلى أي حال فقد يكون من الأسهل ومن المنطقي في الوقت ذاته أن يبدأ الباحث ، وخصوصاً الباحث الأثريولوجي ، في دراسة الإبداع باعتباره انحرافاً لخصائص العادة التي تشكلت من ناحية في العمل الإبداعي ذاته الذي يؤلف جزءاً من الثقافة . ومن ناحية أخرى في الواقع ، والظهور أنه الإبداعية التي تحيط بالشخص البدع وبالميلية الإبداعية وإنتاج العمل الإبداعي ذاته . أي ما اصطلاح على سبيل المثال الإبداعي .

والواقع أن هناك مثل ما يكون ، على الرغم من أنه ليس من عادات الاجتماع أو الأثريولوجيا ، يذهب إلى حد القول بأن كل ما يصدر عن الإنسان ، سواء كان فكرة أو تعالاً أو تعالاً أو تعالاً من أصل الفكر أم لا ، أم نظرية علمية أو بناء معمارياً يمكن اعتباره ، بشيء من التجاوز - عداً إبداعياً . ومع ذلك فإنه من بين كل تلك الأمثلة التي تعتمد على الإنسان فإن تلك قليلة جداً فقط هي التي يمكن أن يطلق عليها كل المايور والميول الخاصة التي تحدد العمل الإبداعي بالشخص الثقافي للكلمة . وأما هي الغالبية فإن العادة تتأخر في العديد هذه السمات والميول التي يحكم في صورتها إبداعية العمل . ولكن معظم هؤلاء العادة يتأخر في العادة الأولى مطلقاً تعتمد الميول التي تتأخر إلى الأبداء والابتكار . وإن كان هذا الأمر كثيراً من التساؤل أنه من المقصود بالعادة . وهل تكون بالنسبة للشخص البدع وحده أو لغيره من الناس أيضاً ؟ وهل تكون بالنسبة للمجتمع الذي يعيش فيه الشخص البدع والثقافة التي ينتمي إليها أو بالنسبة لغيرهما من الثقافات والمجتمعات ، أو بالنسبة للشخص البشري بوجه عام ؟ ذلك أن الفرد قد يعتقد أن ما يصدر عنه من عمل أو فكر أو قول هو إبداع جديد فعلاً في الوقت الذي يكون فيه مثل هذا التفكير شائعاً وأمرأ عادياً مأجوراً لدى غيره من الناس في المجتمعات الأخرى أو حتى في نفس المجتمع الذي يعيش فيه . ولكن خارج نطاق الإدارة التي يتحرك هو فيها . وهذا معناه في آخر الأمر أن هناك الميول يجب أن يؤخذ بالإشارة إلى هذه ميول وهذه . وكثير من الكتاب الذين تعرضوا لهذا الموضوع يذهبون إلى أن العمل لا يعتبر إبداعاً بالمعنى الصحيح للكلمة إلا إذا اعتبر

(جديداً) ومبتكراً وأصيلًا بالنسبة لحضارة معينة بالذات أو بالنسبة للحضارة البشرية ككل . وليس بالنسبة لمجموعة صغيرة محدودة العدد^(١٤٨) .

يبد أن هناك (الجدّة) لا يكفي بذاته رغم أهميته التحكم على العمل بأنه إبداعي إلا إذا ارتبطت هذه الجدّة بالقدرة على التكيف مع الواقع بحيث يكون العمل (الإبداعي) استجابة لمشكلة معينة أو أنه يقدم حلاً لمشكلة معينة أيضاً بدلاً من التمسك بالواقع القديم . ويصر بعض الكتاب من ذلك بطريقة مباشرة أنه لعدم الكثيرين وثيرة كثيرة من النقد والاستنتاج حين يقولون أن هذه (الجدّة) يجب أن تكون جدّة مفيدة وثاقفة . حسب التعبير الذي يستخدمه ميريل بيرت في مقدمة كتاب أثر كيرلس (صفحة ٦٦) . ولكن كل ما يفتقدونه من هذه الجدارية هو أن العمل الإبداعي لا يشاء من فراغ ويجب أن يكون جدّة عن الواقع الاجتماعي والثقافي الذي يعبأ به . وأن يكون تديراً على التعيين بشكل دقيق عن الصورة الذاتية وعلى نقل وتوصيل هذا التعبير عن تلك الصورة إلى الآخرين . وهذا هو ما يقوم به الأعدال الإبداعية في هذا الفن كالتدريس أو الفحص الذي يصر بالمشاركة وما يصادفها من موسيقى عن موضوع أو تفكير أو (مشكلة) معينة بطريقة الجميع بين الدقة والرشاقة . وهذا يتيح فرصة لبعض الكتاب لأن يعتبروا (الجدّة) كالتدريس في التعبير والتوصيل حكماً آخر من هكاهنا الإبداع . يعني أن يكون العمل الإبداعي مرغياً وبشروطاً من الشاعرية الجسدية . فليس كل ما يقدم حلاً لمشكلة معينة أو تديراً عن تجربة ذاتية جديدة يدخل في باب الإبداع بل هو حلّ لمشكلة أو تجربة في التعبير . وإن كانت كذلك (الجدّة) ذاتها والمناخ الذي يعمل فيه . وهو رديف كثير من الجدول والمخلاف الذي يصعب الدخول في تفاصيله هنا .

وأخيراً ، فإن العمل الإبداعي يستلزم القدرة الإبداعية الذاتية وذلك على ما يشترط من عناصر الشعور والتفكير التي قد لا تأتي في البداية (أو تتغير) نتيجة لتأثيرات خارجية مع الواقع (الطبيعية) . بل قد تفلح أحياناً صراعاً لها . بل أن بعض الأعدال الإبداعية تؤدي إلى تغيير نظرة الإنسان إلى الكون ككل : ولهذا ما يفتقده بعض الكتاب حين يصفون العمل الإبداعي بالنسبي والقدرة على (إبداع) شروط جديدة للوجود البشري ذاته . والأهمية كثيرة . وهي أوضح وأعمق في حال الإبداع العلمي . ويمكن أن نشير هنا إلى نظرية كوبرنيكوس من مركزية الشمس بالنسبة للكون . ونظرية داروين عن التطور ، وأثر فرويد في التحليل النفسي . فهذه كلها إبداعات ثلاثة أجيال الأرواح والأفكار التي كانت صالحة وقت ظهورها وأفضحت في تغيير نظرة الإنسان لتغيراً جذرياً إلى الأبد^(١٤٩) . وربما كان هذا هو ما يفتقده أوتو رانك Otto Rank من عبارته القصيرة المعبودة التي يقول فيها : إن الفنان في مختلف الأزمان الإبداع التي لا يخلق منه فقط . وإنما يستلهمه أيضاً في الحلق (الإبداع) والخلق^(١٥٠) .

(١٤٨) MacIntyre, in I.E.S.S., op. cit., p. 426, id., in Richard Rappaport, op. cit., p. 464.

(١٤٩) MacIntyre, in I.E.S.S., p. 426, John Ashbery, Modern Art and

its Enigma, Weidenfeld and Nicolson, London 1983, pp. 84-7, James Engell, The Creative Imagination, Harvard U.P., Cambridge, Mass., 1983, pp. 44-5 and 84-6, Kroeber, op. cit., pp. 124-127, 135-59 and 497-781.

(١٥٠) Otto Rank, "Creative Urge and Personality Development,

in id., The Myth of the Birth of the Hero and Other writings, Vintage, N.Y., 1939, p. 112.



شكل (١٥) حيوان طوطي

ولو لمنا هذه السمات على علاقتها بما يصبح من الصعب - على الأقل من وجهة النظر الأنثروبولوجية - أن نتكلم بدراسة الإبداع على أنه مجرد إمكانية أو قدرة أو موهبة - ويصبح من الضروري التركيز على الظاهرة الإبداعية بعد أن تستقر هذه القدرة أو الموهبة في الواقع وتتحوّل إلى عمل إبداعي محسوس وملحوس يجد من تلك القدرة أو الموهبة - وسواء في ذلك أن يكون العمل الإبداعي قصيدة من الشعر أو رواية أو سينمائية موسيقية أو حتى نظرية علمية أو غير ذلك . . . وسوف يتطلب ذلك بالضرورة أن يتم إلى جانب دراسة الأعمال الإبداعية بالأشخاص أنفسهم الذين أبدعوها والذين يتكشّفون بأعمالهم عن درجة عالية من القدرة الإبداعية في مختلف الميادين . وذلك على الرغم من أن معظم الكتاب يتصورون قلاهم من الإبداع والمبدعين على الإبداع الفني والأدبي ويفسّلون الإبداع العلمي رغم أهميته . ويرجع ذلك إلى أن الأعمال الإبداعية في هذه الفنون والأدب هي نتاج للحالات الذهنية وتسير عن الاحتمالات والذوق والتصورات التي تعتمد في أبعاد الأشخاص المبدعين ووجدانهم بشكل لا يتغير في الإبداع العلمي .



لدراسة وتحليل الأعمال الإبداعية بعد الإبداع من وجهة النظر - يتعلم من الأسس التي أبدعها والعرفان التي نشأت فيها وأماطت بهير أبعاد الفكر وهو على أن دراسة الإبداع لا يمكن أن تكون على الإبداع العلمي والفكري والعلمي . فذلك لأن دراسة حياة المبدعين قد تساعد على تكوين أعمالهم ووجدانهم (الإبداعية) . لا أن يحلّ الكتاب دراسة خاصة من الناحية النفسية البنيوية في فرنسا فيرون من الألف والآخر دراسة السبل الإبداعية في ذلك وبعداً عن صاحبه . وإن كان هذا لا يعني دائماً إغفال الأوصاف الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع . أو - الموقف الإبداعي - حسب الاصطلاح المستخدم في الدراسات الخاصة بالإبداع - وذلك على اعتبار أن أي عمل إبداعي هو في أصل الأمر جزء من تلك الثقافة . وعلى الرغم من كل ما يقال عن الإبداعية كقوة أو ملكة أو موهبة - وما يقال عن العمل الإبداعي باعتباره عملاً فردياً ومن نتائج شخص معين بلذات له طويته الشخصية المحددة - فإن التعامل بين الشخص الفرد والمجتمع مسألة لا مجال للشك فيها . حتى وإن كانت تلك أسئلة مثلاً يندلج في ثورة المبدعين ووجدانهم عن الأوصاف والثقافة السائدة في المجتمع . وينعكس في ثمره بعضهم بأسلوب خاص معبر في الحياة وسط مستقل من السلوك والقيم يفرج عن الكيف والجمال . وما يقال عن أن حياة بعض الفنانين حياة (بوهيمية) ليس في حقيقة الأمر إلا مظهر من ذلك الموهبة الذي يتميز بالفرادة والتجديد وبقية القوالب . كما أنه يمر في الوقت ذاته عن إحساس هؤلاء الفنانين المبدعين بتوحّد لقائهم التي يعكسها في الحياة . وعلى أي حال فإن تتبع تاريخ حياة الأشخاص المبدعين يعتبر من أهم المصادر التي تعين على فهم الموقف الإبداعي . وكثير من علماء الأنثروبولوجيا يستعملون بدرجة تاريخ الحياة لفهم الثقافة في المجتمعات البدائية والحديثة .

ويرى كان غير مثال لذلك دراسات هام الأوروبوية الأمريكية أوسكار لويس Oscar Lewis، حول ما يعرف بوجه هام في الكتابات الأوروبية بتقانة الشعر^(١٣٦) .

ولكن السؤال الذي قد يحتاج هذا إلى إجابة صريحة هو : إلى أي حد يمكن الاعتماد على التقارير الشخصية التي يكتبها أو يذكرها الأشخاص المبدعون عن أنفسهم وعن الظروف التي أحاطت بشأنهم والتي يعتقدون أنها ساعدت على تطوير موهبتهم الإبداعية أو كانت فكرة وتوجه عبقريهم في تنمية تلك الموهبة من ناحية وترجعها إلى أصول إبداعية من الناحية الأخرى ؟ كما يمكن أن تكون بعض عناصر الغدالة والشغلة والتعبير والتفصيل قد وجدت طريقها إلى هذه الكتابات والتقارير الشخصية ، وأن يكون أصحابها قد بالغوا في تقدير أهميتها وأثرها ، أو أن يكونوا قد استخدموا تفسيرها^(١٣٧) في جعل إمكان اعتبار هذه الظروف والعوامل التي ساعدت شخصاً معيناً على معرفة موهبتهم وإعطائها في الخارج شرعاً أولاً لتكوين الشخصية الإبداعية المبدعة^(١٣٨) . وعلى الرغم من أن لكل شخص من هؤلاء المبدعين ظروفه وتوجهاته الخاصة فإن الكثيرين من الكتاب يذهبون إلى أن لغة تظهر السلبية تلك تكون مشتركة لدى العديد من المبدعين من هؤلاء الأشخاص وهي أمور يذكرونها هم أنفسهم في سير حياتهم الذاتية مثل الشغلة والحماسة واليأس التي لازمت ظهورهم ، وأنها كانت من أهم العوامل التي فجرت بتأنيح الإبداع الكتابي في أعمالهم^(١٣٩) ومن أفضل الأمثلة على ذلك كتابتة Kaddish أيا يتضح من رسائله الشهيرة إلى أبيه وفيها يشارحه بما كان يعمل في نفسه من مظاهر نتيجة لأسلوب الأب القاسي في معاشته . ومع ذلك فإن هذا لا يمكن أن يعني إطلاقاً أن لغة الطوقلة شرط ضروري لسمية الموهبة الإبداعية ، أو أن الطوقلة السعيدة تتعارض مع الموهبة وتقتل القدرة الإبداعية . وقد يكون التعبير الأكثر أهمية من ذلك هو مدى ما أصبح القادح بين الفرد وبين المجتمع أو بين الفرد وبين الطبيعة والبيئة ، وبشكل استقلال شخصية . وذلك فضلاً عن دور القيم والاعتماد الشخصي في اللغة ، والفرق الواضح بين تلك الحركات بالكتابات الأخرى المبينة والاتصال بالآخرين ، وغير ذلك من العوامل التي تسهم في تشكيل الشخصية الذاتية والتوجه^(١٤٠) . والموضوع على أية حال متشعب ومتشاك وبصعب الوصول فيه إلى أحكام عامة فاعلمنا أن نبقى على الحذارات والاعتدال ، وإلا هي مؤثراته تحتاج إلى كثير من الشائبة والدراسات الواقعية المتعمقة .

وهو يمكن من شيء . فإن العمل الإبداعي ليس هو تصوير عن الحياة أو عن بعض جوانبها وملاحظتها . وإذا كان يأخذ حياة الحياة فإنه لا يأخذ في تلك الحياة في الوقت ذاته بشكل من الأشكال . فقد يساعد على ترويضها وترسيخها أو على تعديلها من خلال التعبير عنها . وهذا دور خلق بأن يلقى ما يستلزمه من رعاية الباحثين والاهتمام^(١٤١) .



(١٣٦) انظر على سبيل المثال كتابات أوسكار لويس العليا :

Oscar Lewis, Five Families, Larchila, etc.

Bipity, op. cit, p. 444.

Stuckness, in I.E.S.S, pp. 440- 44

J.M.B. Edwards, Creativity: Social Aspects, in I.E.S.S.

op. cit, pp. 440-44, S.J. Sidney & H.F. Harding (eds.),

A Source Book for Creative Thinking, Scribner, N.Y. 1962, pp. 44-5.

والنظريات التي تعرضها يمكن تسميتها «سوسيولوجيا الإنتاج» أو «الترولوجيا الإنتاج»^(١٢١)، ولكنها تتناول أن اكتشاف عن الطوائف الإبداعية في الثقافات والحضارات المختلفة. فالمجتمعات الإنسانية والثقافات وحضاراتها لها جوانبها الإبداعية، وذلك نظراً لأن أعضاء المجتمع يعملون معاً بطريقة تعكس بعض الخصائص الإبداعية التي أبرزها الطبيعة ككل، وليس بعض الأفراد من حيث هم أفراد. وليرجع عن الألفاظ ما كان يذهب إليه بعض علماء الفنون الشائع حار من أمثال جوزيف كلم Gustav Klemen في فهمهم بين الحضارات على أساس ما تنتج به من خصائص إبداعية، وبالمثل الفروقات بين الحضارات والثقافات السلبية التي أعاقها ونقلت غيرها، دون أن تكون لديها هي القدرة على الخلق والإبداع والابتكار. والحضارات الإيجابية التي تعطي إبداعها إلى التراث الإنساني بوجه عام. ولكن هذه النظرة في ذلك أن أهميتها بعد أن تقدمت البحوث الأنثروبولوجية التي تعتمد على الدراسات الخلقية، وبعد أن اكتشف الأنثروبولوجيون عن جوانب الإنتاج في الثقافات «البدائية»، وأصل غير مثال على ذلك عن الكهوف، والربط بين الفن وبنية النظم الاجتماعية والثقافية وأعضائها الذين والشعر^(١٢٢)، والثقافات التركيبات والتكوينات الإبداعية المعينة التي يبنونها إليها «البدائية»، في تصوراتهم وتصورهم بين عارفهم بحيث يفهمون في تلك التصورات والرموز بين الإنسان والحضارات في وقت واحد، وذلك في جانب الأساطير التي تليها بالجملة الإبداعي أخطر التطبيق الذي يرد بعض الخصائص الإنسانية في الحضارات، الطوطمية، أو العكس على ما سيجل أن ذكرنا. أي أن هؤلاء «البدائيين» إنما يكونوا يداورون بالضرورة الطبيعة، ويستخدمها في أساطيرهم الإبداعية من رسوم ونقش وحفر ونحت وغيرها.

ومن أهم أطراف النقاش التي يمكن إيجازها الاجتماعية والأنثروبولوجية أن يحدد مدى في تحليله لكشاهد الإبداعي في المجتمعات أو الحضارات المختلفة، على أن يرجع ذلك إلى دورها في التاريخ. أما Arnold Toynbee إلى الحضارة والإبداع، وذلك على الرغم من أن تلك النظرة لفرضته الكثير من النقد والتمسك^(١٢٣)، الأنثروبولوجيا والاجتماع على السواء، وذلك ليلفتها في الإعلام من شأن، الرأجل العظيم، على حساب العوامل الاجتماعية في عمليات الخلق الإبداعي والنظم الحضارية بوجه عام. ورغم كل ما يفرضه توينبي عن أثر المجتمع والنظم الاجتماعية فإنه يميل إلى أن يعتبر تأثيرها تأثيراً سلبياً إلى حد كبير، على الأقل نظراً لأنه يفرضه من قيود على حرية إطلاق الشخص الإبداع. وبذلك فهو يرى أن العملية الإبداعية تقتضي أن يتسحب الشخص المبدع من المجتمع حتى يتمكن بطوره من استطاع من تأثير النظم والتطبيقات الاجتماعية ويطلق للحرارة وبلاطاته المبدع. ومع ذلك فإن هذا الإبداع لن يخلق رسالة الصحيحة إلا إذا تمكن من نقل وتوصيل التجربة الإبداعية إلى الآخرين. ولكن يتم ذلك إلا بعونة الشخص المبدع مرة أخرى إلى المجتمع الذي يتسحب منه ويعمل على نقل تلك التجربة بكل انعطافها إلى الآخرين حتى يحصل على موافقة المجتمع وتقبله للعمل الإبداعي.

(١٢١) (فيكتوريان) أن يرجع في ذلك إلى مثلاً من «علماء البدائيين إلى الفنون، هذا عالم الفكر، البحث الأول، العدد الثاني والثالث - نوفمبر - ديسمبر ١٩٦٠). وكذلك مثلاً من «هذا بحث في علوم الإنسان والمجتمع»، هذا عالم الفكر، البحث الخامس، العدد الأول (العدد ١ - مايو - يونيو ١٩٦٧).

والذي يطلق عليه تروبي. هنا هو أنه وضع ليداعها هذا بسببه ، الانسحاب والصعود - *Withdrawal* - *Return* - sand ، يظن على العمل الاجتماعي الذي الصمد الدخ ولدى الأقلية المبدعة كما يظن على الأمر والمخاضات بأعوارها وسائط وأحداث إبداعية . وهذا يقع تروبي. هنا فاصلا وانطاما بين الأليات المبدعة - *Creat-* *live minorities* التي تتمتع بقدرات إبداعية في كل أشكال النشاط الاجتماعي والثقافي وبين الأكثرية التي قبلت إلى الأقلية والمقصود هو هناك وتقليد الأقلية المبدعة الخلاقة وتنتج عطاياها . وقد نجد هذا شيئا من الشبه بين ما يقول تروبي ومايقول أن ذكره جوستاف كلم وبعض علماء القرن التاسع (١٣١١) عشر . وإن لم تكن كتابات تروبي تحمل تلك الأحكام النظرية الباعية من الموقف التطوري التطرف الذي كان يحتفه علماء ذلك القرن .

وال معروف أن تروبي يرد ظهور المخاضات ولونها إلى ما يسمى بالاستجابة للتجديدات التي تفرضها البيئة المحيطة . وأن المجتمع الذي هو مستويات المخاضات إما يفسر من نفسه من طريق الأفراد الذين « يدعون » إليه أو الذي « يستجى » هو إليهم (نفس المرجع ، صفحة ٢٠٨) . كما أن المجتمع الأساسي في نظره هو ليس من العلاقات بين « الكائنات البشرية » الذين يعتبرهم ليس مجرد أفراد وإنما أعضاء « كائنات اجتماعية حية » *Social animals* . يعني أنهم لا يستطيعون العيش والبقاء بدون هذه العلاقات التي تربط بينهم . فالمجتمع هو « نتاج العلاقات بين الأفراد » وهي علاقات تنشأ من تباين مجالات أنماطهم الفكرية ونزعاتها . (صفحة ٢١١) . ولكن من بين كل أعضاء المجتمع يفرد البعض فقط بقدرات ومواهب فائقة تكفيهم من أن يتولوا توجيه عملية نمو المجتمع الذي ينتمون إليه . وهم يقومون في سبيل ذلك بأعمال إبداعية لا يستطيع الباقون القيام بها أو كانت صغرها . ومن هنا كان تروبي يعتقد أن كل « أفعال الخلق الاجتماعي » هي من عمل عدد من أفراد المجتمع ، فلهذه القلوب والنفوس الخاصة أو على الأقل تقدير من عمل « أليات مبدعة » . وأنه في كل خطوة من الخطوات أكثر والتقدم المتطاري في اتجاه الألية العظمى من أعضاء المجتمع أنفسهم متطابقين مع أيداع هؤلاء الأفراد أو ثلاث الفئات المبدعة . وهذا ينطبق على كل الأجناس والألوان والجنس والمخاضات والثقافة سواء في مجال الأليات الكبرى أو الأجناس القليلة في المخاضات الغربية الحديثة أو في مجال المعرفة أو غير ذلك . وسوف نعلق على الأكثرية غير المبدعة أو غير الخلاقة في حالة التردف والتعلق ما لم يتمكن الأفراد المبدعون من إيجاد وسيلة لدفعهم على التحاق بهم والخروج من حالة الجمود والركود والسكران التي تعجز « في نظر تروبي » عن الصفات الأساسية المبررة للتجديدات المبدعة . فالأفراد الموهوبون الخلاق الذين يؤثرون « الأليات المبدعة » هم وجدعم الذين يستطيعون كسر ما يسمى باجموت *Walter Bagehot* « كبتة العادات والعرف » ، « وتكليم في الوقت ذاته بمخاطرون إقناع الأكثرية غير المبدعة أن تسير وراءهم والتوجه في الطريق الذي يتشاهون » . وهناك آخر كان في المخاضات يتوقف على الجهود الإبداعية الخلاقة لشكل الفئة المبررة من أعضاء المجتمع . وهذا يقع بينه الأعضاء وتقليد الأقلية وهما كالتالي . (صفحة ٢١٤) .

للتحديات كثيرا ما يرمي بأنه يعتقد أن هذه « الأقليات المبدعة » العلى وتتميز بالفعل أكثر بكثير مما يتطلب الموقف الذي يطوي على السطح»^(٣٦) . ولكن هذه الأمور تخرج من نطاق هذه الدراسة .



يبدو أن هذا لا يعني أن العمل الإبداعي هو حصيلة للأفرايح الاجتماعية والثقافية وهدفا مع إلقاء دور الفرد وتكوينه النفسي والشمسي على ما يفعل معظم المؤسسيين والأكاديميين . فالمعملية الإبداعية في حقيقتها اقرب إلى الحوار المتبادل بين الأفرايح الثقافية والاجتماعية السائدة في المجتمع والتكوين النفسي والفرداني للفرد المبدع . كما هي (كما يجب البعصر أن يعتبرها) نوع من « الصراع » بين ما يسميه المفكر الألماني إبنورنك « الأيديولوجيا الذاتية » أو الشخصية و « الأيديولوجيا الجماعية » السائدة في المجتمع . وهناك في مثال كلامه عن « أيدولوجيا الفن »^(٣٧) . فالفن ، ومثله في ذلك حتى أنواع الأبداع - ليس مجرد تعبير عن الذات (لأنه يستعمل بالصور والصيغ التي ترجع إلى أصل جماعي) ، كما أنه في الوقت ذاته ليس مجرد تعبير عن الأيديولوجيا الجماعية (لأن الأبداع الفني يتبع حاجات الذات الشخصية ويحرم عنها) . ولذا كان ذلك يرى أنه قلما كان الفنان أكثر إبداعا لأنه الصراع بين حاجات الشخصية واحتياجات الجماعة ومطالبها . وعلى ذلك فاما كان الفنان يعيش إلى صراع دائم مع المجتمع فإن ذلك لا يرجع إلى أنه إنسان مريض أو بالأحرى « عصابي »^(٣٨) ، كما يزعم فرويد ، وإنما يرجع إلى أنه إنسان « مبدع » creative .^(٣٩)

والمفارقة بهذا أن ينشأ في استخدام من طموح العملية الإبداعية ، وهي مشكلة تعجب علماء الاجتماع والأكاديميون الموهوبين فيها بأنها خارجة عن نطاق اهتمامهم والقرابة إلى اهتمامات علماء النفس ، كما أنه ليس من السهل الأطلاق فيها إثراء فاعلة تستند إلى معلومات دقيقة بديدا .

وليس المقصود بالعملية الإبداعية إنتاج أو إنتاج عمل إبداعي معين بالذات مثل رسم لوحة زيتية أو تأليف قطعة موسيقية أو قصيدة من الشعر . وإنما المقصود بالأحرى العملية الذهنية التي يمكن من خلالها تصور العمل الإبداعي كوحدة كلية قبل الشروع في إنتاجه أو تحليله بالفعل . فهي التي تساعد الوسيط مثلا على تصور السيناريوهات كوحدة متكاملة متولدة من مجموعة الخام لتدور في ذهنه قبل أن يتوجهها إلى علامات موسيقية يستعملها على « النوتة » ، وهي التي تساعد الكاتب الروائي على أن يهندس القصة أو القصة كلها كوحدة قبل أن يضع كلمة واحدة على الورق ، كما أنها هي

Edwards, op. cit., p. 450

(٣٦)

Otto Rank, Art and Artist, Knopf, N.Y. 1932, ch. II,

(٣٧)

Creative Urge and Personality Development and ch. IV

"Art: Form and Ideology".

Edwards, op. cit., p. 444.

(٣٨)

الأول منه إلا عام ١٩٣٤ أي بعد ثلاثة عشر عاماً من ظهور الصورة الذهنية الشاملة بهذا الشكل السريع القاطع^(٣٧). وأول هذا هو الذي جعل هر أبل هيكل يصف الكتاب بأنه «ملحة» وأنه «اعتزل على مثال» و «إعجاز نظم المعجزة الشعرية»^(٣٨).

ومع ذلك فإن بعض علماء النفس الذين اعتبروا بدراسة العملية الإبداعية وأصلها يربطون إلى الصير فيها بين عدد من «المراحل» أو «المراتب» يختلفون حول عددها وأهميتها، وأن كان البعض الآخر يرفضون هذه التسميات ويفضلون الكلام عن «أوجه» أو «مظاهر» هذه العملية الإبداعية. وهكذا نجد هيرمان جاكوبون مثلاً يكلم عن «طور» الإبداع الذي يكتسب فيه الشخص (الإبداع) «لهجات والرسائل والآليات» ويحاضر التجربة التي تساعد على أن يتوهم نفسه «الشاكل» التي يتوهم فيها «بعضها» مثلاً. وهذا يبدأ طور جديد هر طور التركيز على ذلك المثل الذي يحدد شكل العمل الإبداعي الجديد الذي بدأ يصاحب ذلك من توزيع وظيفة ذهنية وفكر وعدم استقرار واضمحلاله يدفع ذلك الشخص الإبداع في كثير من الأحيان إلى التوقف أو حتى التراجع والاستسحاب. ولكن هذا، الاستسلام البيولوجي، «إن يثبت أن لا يتم إلى طور آخر جديد أكثر الفاعلية» وفيه تلعب فكرة العمل الإبداعي في لحظة عاصلة في ذهن ذلك الشخص الإبداع. ولكن رغم السرعة الفائقة التي يتحرك فيها يترك أبعاد العمل الموحدة كبراً متكاملة وهو ما يمر منه الكثيرون باسم «الصورة العقلية» أو «المعبر»^(٣٩) ويحدثونه من أهم ملامح الإبداع والعملية الإبداعية التي لابد أن تحدث هذه «الزيادة» الفاعلة الشاملة والفرعية إلى غير الوجود. وهذا يتطلب بذلك كثير من الجهود ليس فقط لتفكيك هذه «الزيادة» بل أيضاً لتفكيك العمل والذاتية التي هي الأساس لتفكيكها عليه وتوجيهه في أكثر الأثر في الآخرين^(٤٠). «وبين من الضروري أن تكون هذه الأفكار في حيز التوهم الذي قد يوصي بأنها «مراحل» استمرارية ومنظمة» فهي «أفكار» أو «أفكار» وتطابق هذه الفاعلية العقلية والفعلية متكاملة. وهذا هو الذي يجعل الكثيرون يرفضون استخدام كلمة «أفكار» ويفضلون الكلام عن «أوجه» أو «جوانب» العملية الإبداعية، ويعتبرونها وأن هذه العملية بكل «أفكارها» «أفكار» ما يحدث في فترة معينة للغاية بحيث يصعب الفصل بينها إلا من الناحية النظرية البحتة ولا تفرص التحليل تجسبه. ومع ذلك فإن هذا الصير بين «أفكار» العملية الإبداعية أو جوانبها أو مظاهرها يكشف لنا عن مدى تعقدها، وأنها تتألف من مجموعة متشابكة من العمليات المعرفية والذهنية التي تتضمن أكثر من عناصر الأفكار والشكل والتفكير والعمل وغيرها.



- (٣٧) William H. McNeill, "Topyah" in Bibliographical Supplement to the I.E.S.S. vol. 18, pp. 775-78.
- (٣٨) B.G. Barnes, "Arnold Topyah: Creation and Augustine's Modern Drive" in (ed): Introduction to the History of Sociology, Chicago U.P. 1948, p. 436.
- (٣٩) Markinson, in I.E.S.S., op. cit., p. 407.

ومعها يمكن من شأن تلك الأوجه أو الجوانب أو المظاهر التي تتركب « العملية الإبداعية » ، فإن نوافرها لا يتربط عليه إمكان الوصول بالضرورة إلى تحقيق العمل الإبداعي أو تحقيقه ، لأن مثل هذا الإلتزام يؤولف أيضا على معلومات وإمكانات الشخص ذاته على ما سبق أن ذكرنا . فالإبداع مزيج من عناصر ومكونات ، واقعية « أو » موضوعية « وأخرى ذاتية ، ويطلب القدرة على استخدام « الفرض » الداخلية الذاتية المدفوعة لإبداع أعمال محسوسة ملموسة يعبر بها عن تصورات ونظراته المعقدة المتداخلة في حرية والتفاني ، وإن كان ذلك الإبداع يقطع في الوقت ذاته لتكثير التجارب والقرائن السابق . بحيث يمكن القول إن العلم والتطبيقات التي تساعد على التعبير الفرضي والتي تتسارع مع التفكير غير المنطقي تساعد والتسرع في الوقت ذاته على نمو الإبداعية .

وأبسط من ذلك في أن الإبداع يحتاج إلى الشعور والإحساس بالحرية والتفاني وعدم التقييد أو التضييق إلى نوع من الفكر ، هنا في تلك الفكر السياسي الذي يخلص في كثير من الأحيان على الطريقة الإبداعية وإلى اعتقاد والرواء على المخرجات الإبداعية الخلاقة . وقد انقلب المفكرون حول مدى إمكان فرض الضوابط الاجتماعية على الإبداع الفني والفكري ومدى الحرية والتفاني التي يمكن إتاحتها أو إزاحتها عن المفكر المدع ، ولكن الذي لا شك فيه هو أن أي محاولة لتوطيع تصور معين بالذات لتصبح له كل العمليات الإبداعية ، أو محاولة لفرض قيود على النشاط الإبداعي واقعية وتوجيهه من قبل السلطات ، وعلى أي حال من واقعيتها والتسرع بها وعدم الخروج عنها ، أن يكون في صالح الإبداع والفكر والتفكير .

د . أحمد أبو زيد

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

مذهبي :

بالرغم مما شهدته بحوث الأبداع - في العقائد الخفية والعلم والفن وغيرها - من اهتمام كثيف من علماء النفس في الحقلين الآخرين من الترويج هذا العلم ، كان التركيز الضخم على التكتيك وجمع التوليع حصلا من ثمر معرفتنا وتطبيقاتها فيما يتعلق بهذا الموضوع أمرا محدودا .
ويبدو أن أحد الأسباب الرئيسية لذلك هو عجزنا عن التقدم في مستوى الصياغة النظرية والتنظيم بين التوليع المتجمعة في مرادف هذه العملية العقلية العليا .

والهدف من هذا المقال هو وضع تنظيم نظري علمي لثلاثة مجالات من التقدم في دراسة الأبداع تظهر علم النفس الحديث . وقد اخترت هذه المجالات انطلاقا من استقصاء لأهم الجوانب اختلافية بين نوعين من الدراسات للأبداع : دراسة علماء النفس (والتي لا يهتمون بمرجعها نظري من حيثها أو أقل) ، والدراسات في التصورات الأخرى (والتي العلمية) المختصة على التعامل النظري أو التفسيري العام . وهي فئات بعيدة طويلا من التسمية التفريقية . وهكذا سيحدد القارئ أن اهتمامي يتركز على تناول الجوانب الثلاثة الآتية :

ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع

عبد الستار إبراهيم

أولا : استخدام النهج العلمي ذات إمكانية تطبيقية في دراسة الأبداع .

ثانيا : التحليل عميقة الأبداع من وجهة نظر علم النفس الحديث .

ثالثا : إمكانية تنمية الأبداع وتعليمه .



أولاً - استخدام المنهج العلمي في دراسة الإبداع

حب المعرفة والاعتماد بياهما المبدأان الأساسيان لكل من يتصدى إلى إلقاء الضوء على جوانب الحياة المختلفة ، سواء كان ذلك رجل الأدب أو من أي علم أو فلسفة .

ومن خلال حب المعرفة توسد الفيات في ألبسة عامة مشتركة يكون هدفها فهم أفضل للعالم ، وإعبراً أوضح عن الشئ الذي ينظم ظواهره . بل يمكن القول بأن مزاج الفكر مع المعرفة . . . وظهوره على مر التاريخ . . . تطور بصفة دائمة نحو احتمال موقع أفضل يمكن من الاستطراف على هذا الهدف والوصول إليه .

توسد الفيات إذن تكن السبل إلى ذلك قد اختلفت ، فربما الأدب والشاعر والفنان تختلف سبلهم عن تلك التي يتبعها الفيلسوف أو العالم . فلكل أسلوبه الخاص في الوصول إلى غايته .

والمنهج العلمي هو أسلوب العالم في بحثه عن المعرفة . وهو في جوهره بسيط في غاية البساطة . يقوم على الملاحظة الدقيقة للظاهرة أو لخصومة من الظواهر التي يبتنى من ذلك إلى وصف دقيق وواقعي للشروط التي تحكم ظهور هذه الظواهر أو اختفائها .

عالم الفيزياء ، وعالم الكيمياء ، والعناني ، والفلكي ، وعالم النفس ، وعالم الاجتماع جميعهم يتبعون إلى موضوعات بمصطلح بصرى من هذا أولاً فليسوا يختلفون عن سائر الظواهر الخاصة بطريق القبول أو المنعقدة العلمية . ومن خلال التأمل أو التجربة المنطقية يمكن ذلك من الحصول على أفضل تطبيق على نفس النوع من الظواهر ، أو على أقل تقدير يمكن التحكم في الظاهرة لتسهيل ، وفهمها لأغراضها .

لكن تعريف المنهج العلمي لا يبر من المشكلات بقدر ما تثيره عبارة طبيعة هذا يتحول المنهج العلمي إلى منهج عبر ذلك بحق . ولا يعني هذا تلك الصعوبات الرابطة بالشمسي التكتيكية في تطبيق المنهج . يتطرح السؤال للبحث ، وضبط الملاحظات ، وتصميم القاييس الخاصة ، وزجج الظواهر الخاصة إلى ظواهر واضحة المعالم ، إننا لا نعلم كل ذلك (بالرغم من أنها أيضاً جوانب أبحاث لشدة وجهد) لكن نعلم بشكل خاص تلك الشدة الرابطة بتقل الناس لباقي العلم ولطيفاته .

لقد لا نجد خلافاً كبيراً في القول بأن هذا التصور هو عصر العلم ولطيفاته . . . ومع ذلك فإننا لن نجد إلا القليل المبدع لأنهم إننا حقيقياً يكمل الملاحظة . أكثر من هذا فالحقيقة من يهتمسون باستخدام المنهج العلمي ولطيفاته في موضوعات مثل استخدام الطاقة ، أو ضبط السبل ، أو بناء شبكة مرافقات حديثة قد يظنون بعيد الشك والاستكشاف للاستدلال بهذا المنهج ولطيفاته في موضوعات خاصة بالسبل الاستطافي .

إذ من الممكن التعرف على كثير من رجال العلم والفكر من يشهد لهم بالبراعة ، والتميز والدقة ، والطراقة الفعالة ، والخصائص لشئ الاجتماعى والأفهام من العلم ولطيفاته . لكن سرعان ما تجد علامات التشكك والاستكشاف تملأ على الحواس والشمس إننا ما نظركم المبادئ عن موضوعات خاصة بطريقة الأفعال ، والتأويل بالشمسية ،

وفي مجال الأدب ، استطاعت التصورات الدالة مع الأفكار الشاعرة التقليدية ، الأمر الذي أضحى له أهمية كبيرة من الأفكار الخاصة في فهم الأدب الأساسي والتصور ، على مر التاريخ العروة البشرية جعل الفكرين بتقديم تصورات خاصة لتصور تلك القوة التي تحكم العقل الأساسي عندما يجد بالأفكار الخلق والامتداد ، والأفكار ... الخ .

وأولت تلك التصورات بأهمية عظيمة مما جعل حيل الفيلسوفين ، أفلاطون ، Plato ، وكارل ماركس ، Carlyle ، و سوركين ، Sorokin ، و جاك ماريان ، Maritan ، و لوسيزو ، Lombroso ، و الأسفارين ، Lamartine ، و جاييه ، Janet ، و فريد ، Freud ، ... الخ .

[illegible]

٢- إن البدع يختلف نوعها من غير من البشر ، أي أنه من طبيعة انفسنا لا يمكن تجنبها . وقد شاع هذا الرأي وقد من بعض الفلاسفة اليونان (كـ أرسطو ، بعد ذلك) من أن العقيدة هي مقدمة جاءت للعقل من العالم الإلهي . إن الإنسان لا يشبه غيره من الناس لأنه ملهم من قوة عليا . ويعلم كل أمة من أقطاب البشرية .

هكذا حتى الآن فهم الأطفال العبرة . . وهكذا صورتها الأساطير القديمة . فلما بعد أن الأساطير القديمة
أصبحت أروافس ، وظل البشر الآن يمارسون الحكمة بقلوبهم من الآن . وهكذا صورت أروافس ، فقال بفتح من
الضم ما يظن ومن الغضب أعضة ظهر¹⁹

المصدر: أكرم الحناني، في فلسفة الصراع من أجل الثورة في الجزائر، القاهرة، دار الفكر، 1982، ص 104. (نقل الحناني، الأمل في التغيير، القاهرة، دار الفكر، 1982، ص 104).

٣ - أدت هذه الأفكار ومثاليها إلى التفتيش من مجال نشاط الأبداع وما عليه فأصبح مقتصرًا على مجالات الفن والأدب .. فلذا نجد أن غالبية الدراسات السابقة كانت ذاتها ما نتج الأبداع مقروبا بالنفس . فربما التفكير القرن التاسع عشر على وجه الخصوص كانوا ينظرون للأصالة والمصيرية على أنها خاصيتان تنطلقان بلا ملاحظتين للتصالح ، والتفكير المتحالف التي يرب منها الآخرون . وكانت النظرة المعرفية في الغالب تقتصر على الفنان والشاعر . وكانت تصوره بصورة من اختلاف اختلافًا واسعًا في الظهور وأسلوب الحياة عن عموم الآخرين . ولا يحترم العقائد الاجتماعية . وقد أكد فرويدانيكيون فيما يتعلق بهذه النقطة أنه لا يمكن أن ينضم إلى عائلة الصغار ، مله أو مخربون ، أو رجال أعمال .

٤ - وقد كان من نتيجة ذلك أن صاغ المفكرون لمصطلحات علمية للأبداع في ضوء المفاهيم مثل الوعي والامتداد ، والاحساس بالذنب ، والتصور بالحالات ، والتكوي .. وغير ذلك من المفاهيم التي كان يصعب إرجعها إلى واقع يمكن ملاحظتها ومخبرتها .

ولا شك أن تسرع على هذه الآراء كانت فيما يبدو من العوامل الرئيسية التي أسهمت في إهمال علم النفس على تناول مشكلة الأبداع وفكر مفاهيمات الشيخ العلمي . عندما يقدم عالم النفس الحديث شرح مشكلة الأبداع يقول دراسها وقسمها . فانه يعلم أن ذلك سبيل من السخط ولا يحتاج إلى أي شيء من وراء أو عقل . فالحسينات الأساسية مختلفة . ونحن الآراء السابقة لا توجد نتيجة . وفوقها التفكير العلمية تصبح عند موضوعها البحث فترفض أو القيل .. وهكذا قد تكون الاجتماعي وليس الرغبي . ويصطح تلك العقائد .

ولا يخفى من هذا القول في الحقيقة أن تعرض لأجواب العقائد والسخط ليس إلا بدلة في تقديم صورة من صور التكامل المبررة العلمية في ميدان علم النفس . ولا يطرح بالطبع أن تكون تلك الصورة لقراء على أن لهم يجهوه الباحثين في هذا المجال . فهذه البهوه أكثر من أن نبحث بها هنا .

والآن ما الذي نأمله بالتحقيق عندما نتكلم عن المعالجة العلمية للأبداع . ونحن نتفقد معالجة عالم النفس المتوسخ عن غيره ؟ وما هي النتائج التي أرى إليها ذلك ؟ وما هي المفرد التي يجب أن تلف عندما نذكر المعالجة ؟ هذا ما يدعونا أن نعرض أهم المشكلات العلمية التي تتطلبها المعالجة العلمية للأبداع :

مشكلات الدراسة العلمية النفسية للأبداع :

١ - إن المسئلة الأولى المعرفية العلمية تتعلق بتعريف الظاهرة الأبداعية أن تكون الظاهرة ، واضحة ، ومحددة ، متعددة دقة . وفي مجال الأبداع بالرغم من أن « كاتلون تيلور » Taylor يقسم كثيرا من التعريفات . فإن المشكلة تكون لدى عالم النفس هي : أي هذه التعريفات يمكن أن يأخذها موضوعا لدراسة ؟ لأن كثيرا من التعريفات تعبر على مفاهيم علمية متشابهة لا يمكن إرجعها إلى ظواهر وواقع يمكن ملاحظتها أو قياسها .

ويرفض عالم النفس الحديث كثيرا من التعريفات السابقة لمصطلح الأبداع ، ويطلق في الغالب النظر للأبداع بصفة شكلًا من أشكال النشاط العقلي المركب الذي يتجه الشخص بتفعله نحو الوصول إلى أشكال جديدة من

التفكير أو الفن ، اعتمادا على خرافات وعناصر محددة . أي أن الابتداع ببساطة هو القدرة على التفكير في نسخ متفرع . وعلى أية حال تشكل عناصر الخبرة في الشكل الجديد (فنية أو تقنية أو علمية) .

وتقسم تلك القدرة العامة إلى عدد من القدرات الفرعية الأخرى .. والتي منها :

- ١ - القدرة على الإحساس بوجود مشكلة . أو مواقف اضطرر إليها للابتداع والخلق .
- ٢ - القدرة على التصديق واعتبار الحلول اللازمة للمشكلة من بين الاستجابات الابتداعية الممكنة .
- ٣ - القدرة على وضع تصورات أو صياغات جديدة ليست فاعليتها وفائدتها .
- ٤ - القدرة على متابعة الجهد التحلي عبر كل المشتتات (العقلية أو الوصفية أو العملية) . أو بلفظها منها .

لكن هذا التعريف على هذا النحو هو ما يثار الجراح من الأخرعات . وأكثر تلك الأخرعات تثير غضبا من ميدان الدراسات الفلسفية . والمفيدة في تلك أن أمثال هذه التعريفات التي يصورها علماء النفس الابتداعي كحصر طريقة تمثيلية محدودة الجوانب الابتداعية في التجربة البشرية . يقول « فريدمان »^١ لا يوجد أي ارتباط بين النشاط الجمالية والتجريب الفلسفي . بل إن علاج هذه المسائل بطريقة عقلانية أيضا .

كما يقول :

« لا يبدو هناك أي صلة بين ما يقوم به علماء النفس وبين أي حكم على عمل فني » .

والمفيدة أن علماء النفس يفسرون اعتمادا على تعريف لومبرغ^٢ وليس بتأويله مع مفهوم أو مجموعة من المفاهيم بأصنافها والصفات المحددة لا تخرج عن هذا البحث . ومن ثم فإن أي مفهوم يقصر في تلكه على ما ينسب إليه الباحث من تعريف أو تحديد ينظم من خلال طرق استرجاع البحث . وإن كان فهم أن نسلم هذه البداية بهذا التعريف وأن نطرح أن النتائج التي توصلنا إليها البحوث التي استندت إليه .

غير أن المسألة لا تكف دائما عند هذا المستوى البسيط فلا بد من الناحية النظرية أن تكون هناك صلة ما ، أو اتفاق بين المفهوم الذي يصفه الباحث ، وبين مجموعة الظواهر في مجاله الطبيعي . فلا معنى من الناحية النظرية . أن نقوم تعريفنا للابتداع لا يتطابق ولا يتم بحدوده الظاهرة . كما تبدو في الحالات المختلفة . فعلا من هذا فلا بد أن يثبت هذا التعريف فائدته العملية .

وهناك وسائل متعددة بلحاذا علماء النفس وبتكرورها لكي يتحققوا من خلالها مدى التطابق بين التعريف النظري والواقع الفرجية التي يتضمنها هذا التعريف . من أهمها وضع عدد من المقاييس - مستمدة من طبيعتها بعد قليل - لتفسير الفروق الكمية (في الشدة أو في الضعف) في عناصر هذا التعريف ، وتطبيقها على الحالات الطبيعية للظاهرة (وجاهات من المبدعين إذا كان القياس للابتداع ..) أو جهات من أقرضى إذا كان القياس لتفسير اضطراب

^١ « ابتداع على الأحرار من فلسفة من الصبح الفلسفي في دراسة التاريخ » : ديكال ، جوردان ، « مشكلة الابتداع الفني » : لويسيل جران - « الفكر الفلسفي » .

٢ - « فريدمان » .

ومن الواضح أنه إذا ما جازع علماء النفس في تقديم هذا التفسير لما يحدث على الصعيد النفسي ، وضع التفسيرات الوظيفية ... لكن الاحتياج الفلاسفة والدارسا يركز على التماسك المنطقي والنظري في الفهم . فمما كان الخلاف بين علماء النفس والفلاسفة خلاف عميق المتعارض بين منهجين من التفكير . أحدهما يولي اهتمامه التماسك النظري المنطقي والآخر يتدفق بهمة نحو التحقق التجريبي والاحتياج في البحث . ولا شك أن لقاء ما بينهما سيكون له من الفوائد الثمينة الكبرى ، وسيأتي دور ذلك بما نحن بصدد التفرقة المنهجية التجريبية - أي مزج من المنهج - وشطآن المنهج . وسيأتي بنا ذلك فيما في أعين أفضل في أدوات البحث والفكر .

هذا يبرز لنا التطور الذي يشهده هذا القطاع، ومن خلال تطور الظروف الاقتصادية أصبح التصدير الحديث يختلف جلياً عن التصورات التقليدية القديمة. فليس يعد التصدير كما اعتادوا عليه من غزو، بل التصدير تطور إليه الآن مرة وبصيغة فردية تختلف عن غيره، بل يتطابق النظام وإمكاناته الفعلية بصورة جيدة تداركاً لثقل من غيره من أبعاد الجاذبية والتمحيص، وفي هذا إطار الفكر الذي يترك هذا النظام على شخصية الفرد، بل هناك العقل والوجدان.

وعندما يتكلم الفيلسوفون بالعلوم السلوكية عن وجود فروق كمية في وظيفة أو قدرة معينة ، فالحقير يتردد في الحال سؤالاً هو : كيف يمكن تقدير هذه الفروق ؟ وما هي وسائل الموضوعية لذلك ؟ وبحسب القياس النفسي هو وسيلة لذلك . والقياس النفسي عبارة عن مجموعة من الأساليب ، أو أدوات من السلوك أو الظاهرة السلوكية المقروءة لها ، تعرض على الأفراد للاجابة عنها ، وبحسب أداء كل فرد عن تولده بالنسبة لسمات السلوك التي يتضمنها القياس

1. *Journal of Management Studies*, 1997, 34, 1, 1-14.

Harmon, F., *Creating Forces and Feeling Forces*, New York: Holt Co., 1969.

100

Thomson, P., *Thomson's Poems of Creative Thinking*, New Jersey: Prentice Hall, 1984.

Cropley, A.J. and Mather, G.W., Reliability and validity of the Wallach-Kogan Creativity Scale. *Br. J. of Psychol.*, 60, 3, 1969.

UCLA Library Periodicals Service, 3, 400 University California, Los Angeles, California 90095, U.S.A.

ولكن يكون أداء الفرد ووجوده على القياس معبراً لعبارة حقيقية عن موقفه في ذلك الجانب السلوكي . فإذ من المفروض أن تكون بنود الاختبار أو القياس متماثلة اختلا جيداً للسلوك الفعلي (أو العملية البيولوجية بتسمياتها المختلفة) . فمقياس الذكاء يجب أن تكون بنوده متماثلة لجوانب النشاط العقلي . والمظاهر المختلفة للذكاء . ومقياس اضطراب الشخصية يجب أن تكون بنوده متماثلة للمواقف المختلفة التي يظهر فيها هذا السلوك . . وهكذا . لذا يشترط علماء النفس في أي مقياس جيد أن تكون بنوده متماثلة للوظيفة العقلية أو الوحدانية المراد قياسها . ولتحقيق ذلك توجد وسائل متعددة لتفحصها طبيعة السلوك . ولو أنه من الممكن العديد طرق عامة منها :

١ - التفرقة عن الموضوع والموضوع للمصادر المختلفة .

٢ - ملاحظة السلوك في مواقف الطبيعة .

٣ - الاستبطان .

وفي حالة الاختراع فإن جمع بنود أو عينات متماثلة يتطلب دائماً الرجوع للتصور الذاتية للعقلية والمبادئ . والعلماني . والرجوع إلى التقارير الاستبطانية التي تركها مؤلفاء الاستبطان والعلمانيون عن تطوّرهم العقلي . وجوانب النشاط الذهني أثناء العمل الإبداعي وقبله . وبعد . ويذكر هذه المصادر عادة ويفرضون يجب الرجوع إليها قبل التفكير في وضع المقياس .

مقياس الاختراع :

ويعتبر مقياس الاختراع وفي حالة التفرقة بين الصور المختلفة التي يعبر عنها على مقدار تقدم البحث العلمي في هذا الموضوع . فبعضها يمكن التمييز إلى فروعها الثمانية التالية للتفريق بين الأفكار في مجموعة الوظائف العقلية التي تتضمنها القدرة العقلية على الاختراع . وقد بدأ النشاط في هذا المجال على وجه التحديد منذ سنة ١٩٥٠ على يد جيفورد J.P. Guilford وهو عالم نفس أمريكي^{١٢٩} . وقام منذ هذا التاريخ عدد كبير من الباحثين . وقد أخذت المقياس الإبداعية بعد هذا التاريخ لكي تعطي نتائج أكثر السهولة وسهولة .

وسنورد فيما يلي عدداً من الأمثلة لبعض هذه المقياس سواء كانت العقلية أو اللفظية شكلية . أي سواء كانت مدنية مجموعة من الأمثلة لطلب الإجابة عنها وفي حالة معينة . أو مدنية مجموعة من الصور أو الأشكال .

ومن الأمثلة على المقياس اللفظية أن تعطي للشخص قائمة بأسماء أشياء شائعة . لكل منها استخدام شائع مثل حريفة ورمية (واستعمالها الشائع للفرمان) . أو ساحة (واستعمالها الشائع لفرقة الوتد) . أو كوب القارب . . . وهكذا . ويطلب من الشخص أن يقترح عدداً أكبر من الاستخدامات غير الشائعة لهذه الأشياء . فقد يقترح بالرمية لتجديده في استعمالها لأشكال الفن . أو لعب الأشياء . أو طرد الذباب . أو لفطة الأظفار والأفراج .

ومن الأمثلة الأخرى على ذلك التفرقة من الاختبارات أن تقدم للشخص قصة قصيرة . ويطلب منه في فترة زمنية محدودة أن يذكر أكبر عدد ممكن من المتغيرات الطريفة للقصة هذه القصيدة . وقد تصحيح لولي (واستعمالاً في حالة المتغيرات من مهارة . . أو فكرة على التآلف والتفري العميل هذه القصيدة) . وقد تميز على سبيل المثال أن الأفراد يتفاوتون

من حيث النهاية التي يتصلح بها كل منهم القصة . كما لو أن هذه النهاية ترتبط ببعض التغيير السطحي التي تدل على أن الأشخاص القاريون في هذه الشخصية . كانوا من بين المدعوين ، والناجحين في مجالات الأبداع العلمي والفني .

وهناك بعض الاختبارات القبطية القياس القدرة على تكوين تصورات بئر إلهيات غير متكررة بين منبهات محدودة . مثال هذا : تقديم مجموعة من الكلمات كل مجموعة تتكون مثلا من كلمتين . . . ويطلب من الشخص أن يكتشف العلاقة غير الظاهرة بين هاتين الكلمتين . ومن اختبارات هذا النوع أيضا إعطاء كلمتين بينهما مجموعة من الحروف الأبتدية من بداية حرف واحد فقط يعبر عن بداية كلمة تربط بين هاتين الكلمتين مثال :

مطبخ (أ - هـ - ز - س) مياه .

وفي هذا المثال نجد أن حرف (هـ) هو الأصح لأنه بداية لكلمة تربط بين كلمتي مطبخ ومياه وهي كلمة ، حديد ، التي تشير إلى صورت المصانع وصوت ارتطام المياه بالصخور .

ويجدر اختبار استنتاج الأشياء . وهو من وضع الكاتب . صورة متطورة الاختبارات من هذا النوع ، وهو يتكون من عدد من السود . . . كل بند يحتوي على ثلاثة استدلالات غريبة مثل : استبدلت البذور - المقربب - القويح على التوقيع لمعه من الطائر . ويطلب من الشخص أن يفسر اسم كل واحد فكل أن يستخدم في الاستدلالات الثلاثة مجتمعة . وعلى هذا فكل الممكن أن تكون الأجوبة عن مثال السابق : كروب ماء أو سلتة ، أو سكين ، أو حرس يسكنه . . الخ . وقد بين القاريون أن اختبارات القار أصبحت من حيث النهاية والسرعة بما يؤكد أن القدرة على التفكير على تكوين العلاقات السريعة والمنهجية ومقدرة . وهي الصانع التي يجب أن تكون في تعريف الأبداع وفي مجال العلم أو الفن .^{١٠}

<http://archivebeta.8akhrif.com>

ومن اختبارات هذه القياسية أن تقدم للشخص صورة غير مألوف ، ويطلب منه أن يكتب النتائج المتوقعة التي يمكن أن يحدث بحلولها هذا الشيء - غير المألوف .

ومن الأمثلة على ذلك :

• حذاء يجذب أو يمنع الناس من النوم . . أو

• حذاء يجذب أو يهزم الإنسان آلة الطيور والحيوانات .

وبين النتائج أن هذا الاختبار ومثاله يعتبر مقياسا جيدا لأصالة التفكير ، ولقد اختلف وفق التدرج التي اعتدلت عليها لها .

أما الاختبارات التشكيلية فمما بدأ تشكل وأصبحت كنهانها تتغير مع الاختبارات القبطية في أنها تفسر نفس الطريقة الإبداعية . فكلما نجد في الاختبارات السابقة إشارة للحرف ، والمجاز ، وتكوين تركيبات ، وإلقاء بالترتيب بين جوانب متناقضة . . كذلك نجد في الاختبارات التشكيلية إشارة لنفس القدرات ولكن باستخدام منبهات شكلية .

^{١٠} يعرف هذا القياس آخر القياس :

Borbin, Michel-Pierre, Six Differences, Originality and Personality Response Styles, Psychological Reports, 1976, 39, 422 - 424.

والهدف من وضع الاختبارات الشكلية واتحج وهو الوصول إلى التوصلات المختلفة للمصيلة الأبداعية . . فالمصيلة الأبداعية لا ترجع دائما إلى القاطع . . بل إن هذا يقتصر على بعض مباحث القواعد بين اليقين الأخرى . . فالأبداع النظري في العلم أو في الشعر ، أو في الرواية ، أو في القصة تسببه القاطع . أما الأبداع في الفنون الشكلية والرسم والتجسد فتكون مائة الأبداعية الأشكال .

ومن الأمثلة على الاختبارات الشكلية اختيار « تكميل الأشكال » . وتقوم فكرته على أساس تقديم مجموعة مقطوعة ، أو حوائر ، أو أشكال ناقصة متاعها غير محددة . . ويطلب رسم أكبر قدر ممكن من الرسوم التي لها معنى باستخدام هذه الأشكال الناقصة الناقصة المتكوير ، كل شكل على حدة أو مع آخرين ، وإضافة بعض التفاصيل اللازمة أو ربطها بغيرها .

ومن الأمثلة أيضا أن تعرض رسوما بسيطة لأشياء أو أشخاص . بحيث يكون لكل رسم حرف مميز ، ويطلب اكتشاف الخصائص المشتركة بين رسمين أو أكثر فعلا قد تعرض ثلاث صور متقطعة أ ، ب ، ج لكل على التوالي : فعلا يابس لينة ، وحرارة ليس أيضا لينة ، وحرارة صغرا بين حده . فعلى هذه المجموعة من الصور قد تكون الخصائص المشتركة بين صورتين أ ، ب ليس لينة ، وبين أ ، ج صغرا صغرا . وبين ب ، ج بد امرأة وهكذا .

ومن الأمثلة على هذا النوع أيضا اختيار تصميم الشكل . إذ تقدم للشخص قطعة من الورق تكون على شكل حبة البازلاء ، وتطلبه على صياغتها تصميم . ويطلب أيضا إكمال قطعة الشكل ليكمل هذا الشكل إلى جزء من رسم له معنى .

<http://ArchiveBeta.Bakhril.com>

وسنطرح القاري أن يستجيب أن الطريقة العقلية التي تقبها تلك الاختبارات هي بالتفصيل واحدة ولو أن نتائجها ونتائجها تختلف . فجميعها تقريبا تصح الاختصاص في مواقف غير محددة تستثير الخيال ، أو الابتكار ، أو القدرة على وضع ارتباطات ملائمة بين مناهات مختلفة ، وغيرها من العناصر الضرورية التي يعالجها التفكير الأبداع في العلم أو الفن . ويكون من السهل بعد ذلك أن نلاحظ الفروقات الفردية في الأداء على هذه الاختبارات . . وسهل أن نستنتج بأن الشخص الذي يتفوق أولا ، على هذه الاختبارات ستكون خبراته على الأبداع والابتكارات أكبر من ذلك الذي لم ينجح أبداه النظري فيعجز عن الوصول إلى حلول ملائمة .

ونشير أيضا إلى المبحث من هذه القاموس إلى أن لغة قليلة من الناس هي التي تمكن من الأداء الناجح على هذه الاختبارات . وأن لغة قليلة تفشل فشلا تاما . . أما لأغلبية فتحصل على درجات متوسطة . . وهذا قد لا أن الأبداع ما هو إلا « *diversity* » يحمل الناس عليه درجات متفاوتة ، بحيث إن غالبيتهم تنجح في المناطق المتوسطة فيقال عنهم أنهم متوسطون في مستويات الابتكاري . وأغلبية منهم هي التي تحصل على درجات مرتفعة هي الإبداع التي يمكن أن نطلق عليها لغة التفكيرين والبدع والخيال الناجح ، أما الأغلبية التي تفشل أو تحصل على درجات منخفضة فوصف بالصلابة ، والجمود والتعجز عن الانطلاق والتفكير إلى فترات جديدة من الأبداع .

الشكوك مرتبطة باستخدام القياس الأدبي في وجود الفعل عليها :

ويتم استخدام الاستدلالات النفسية في قياس القوي العزيمة في القدرات الأدبية صدام من المسائل والشكوك . فقد يبدى البعض أخطاء في مدى قدرة مقاييس بسيطة هذا الشكل في الوصول إلى حقيقة الإبداع وهو عملية عملية معقدة . لكن الشكوك قد تخفي لنا ما علينا أن نعلمه النفس بأنهم جزءا كبيرا من نشاطهم الطبيعي هذه المسألة . ويظهر نشاطهم غالبا حول الأدبية عن سؤال أكثر الجهد وهو : ماهي قدرة اختراعات من هذا النوع على الاكواب من حقيقة تلك العملية النفسية كما تشكل في مجالات الحياة المختلفة ؟ . ومن المعروف . على أية حال . بأن أي صاحب اختيار تخصص جزءا وافر من جهده لكي يجمع البيانات التي تبين مدى الارتباط بين الدرجات على هذا الاختبار . والخصائص والسمات الخارجية الظاهرة . لكي يحدد مدى التطابق بين الفهم الذي يلزم على الاختبار . والظواهر الفعلية كما تعبر عن نفسها في بيتها وواقعها . ويحتاج ملوك النفس على المشكلة كحد متوازن صحت القياس . ويتولد وجود دلائل تؤكد هذا الصديق فإن المتخصصين غالبا ما يظنون لاختبار من هذا النوع نظرية رية وشك في قيمته .

وقد نشأ أن يمر من المقصود بصديق الاختبار بلغة بسيطة صيغة تستطيع القول بأن الاختبار يكون صادقا إذا كان يقاس ما وضع لقياسه . ولم ونفسا اختيارا للقياس النفسي أو العصباني . فإن هذا الاختبار يكون صادقا إذا كان بالفعل يقاس العقل النفسي أو العصباني . ويمكن التأكيد من ذلك بأن تطبيق القياس على مجموعتين من الأفراد إحداهما من المرضى النفسيين في إحدى العيادات أو غير المستقلة النفسية . والأخرى من الأصحاء الذين لم يسبق لهم التجربة على صيغة نفسية ولم يشعروا بحاجة لاستشارة طبيب أو اختصاصي نفسي . فقد استطاع القياس أن يميز بين المجموعتين بكفاءة . فإن هذا يعبر دليلًا حقيقيًا على صدقه . ويؤكد على أن القياس صديق الاختبارات والقياس النفسية . لا نجد من المعنوي الدخول في تعديلاتها ولو أنها بعيدا تحول أن نحقق من مدى بقاء هذه الأداء على الاختبار للسلوك الفعلي في مجال النشاط البدني المرتبطة أو العملية العقلية المراد قياسها .

وبعدا هذا التركيز على بعض الطرق المستخدمة للتحكم من صديق الاختبارات الأدبية . ومن هذه الطرق ما

يأتي :

- ١ - المقارنة بين جماعات متماثلة بحيث تكون إحدىها من الجماعات الشبهه فبالإبداع والابتكار والحقل . فإن تقارن أداء أشخاص جازين بظنهم أنهم قد قاموا بالكتابة والأكادار . أو في داخل جماعات الفنانين دائما فتلون أداء القبول منهم إبداعيا (وفق تقدير القارئ) . بطر الناجمين (بتقدير القارئ أيضا) . ويمكن السير بنفس التدرج في حالة الإبداع العلمي فتقارن بين أشخاص عديمين . والشخص من ذوي الكفاءة في البحث المتكبر . ويكون الاختبار صادقا إذا استطاع أن يميز بكفاءة بين جماعات الديدن وغير الديدن .

٢ - وفي كثير من الحالات - بعد الوصول إلى مجموعات ناجحة وتطوفا من حيث قدراتها الأدبية لفئة هذه الجماعات من ناحية . أو لتعلم الوصول إلى رأي القارئ فيها من ناحية أخرى . لهذا يستلزم اهتمام ملوك النفس الأدبية إلى طريقة أخرى تعطي نفس القدرة من الكفاءة . ولهم هذه الطريقة على سؤال المحكمين . ولهم من بين الأساليب

أو القدرين (أو عدة أو جامعة لكن بغض النظر) لا عليهم بناء على تصورهم (أو أي الأساليب المتكبرين) (لن سيكون أكثر طلاب إبداع في المستقبل . ولكني أفسر هذه المتكبرين بكون أن تصور أو استمرارية أو مجموعة من الأساليب تضمن الحجاب المختلفة التي ينبغي أن تضمنها الحكمة على البدع. وذلك بدلاً من أن تكون لهم الدخول في أحكام عامة ضيقة . ثم نقارن بعد ذلك بين أحكام هؤلاء المتكبرين على الطلاب . ودرجات الطلاب على اعتبارات الإبداع . ويكون الاعتبار صادقا إذا نظرت أحكام المتكبرين . وإلا بهم لتلاميذ من المرحلة على مقاييس الإبداع أو ترتيب الطلاب بناء على درجاتهم على اعتبارات الإبداع .

٣ - وهناك طريقة ثالثة تقوم على أساس إيجاد متعلقات الإبداع بين الدرجات على اعتبار الإبداع فراء كثيره صديق . والدرجات على اعتبارات أخرى ليست صادقة من قبل . هذا نجد أن كثيرا من الباحثين المعاصرين يحاولون التأكيد من صديق اعتبارهم التي يصعبوا باستخلاص الأرباط بين مقاييس الإبداع الأخرى خاصة تلك التي ليست لديها في هذا الميدان . ويحضر طريقة التحليل المتعلقات أيضا طريقة نظرية تحت نفس هذه الفكرة . فوجود مجموعة من الاعتبارات الإبداعية المتعلقة على جدول واحد يحضر قليلا على الأرباط بين هذه المقاييس . وبالتالي قليلا على صديقها .

٤ - وهناك طريقة رابعة تبدو في جميع الشواهد التي تدل على ارتباط القياس بخاصية النظرية . ويكون ذلك بوضع دليل أن عليها الآراء النظرية الخاصة . وبخاصة الباطن والظاهر مع البعد أن كان ذلك يحضر لصادق على صديق القياس . فافهم مثلا أن هناك أدلة على أن المتكبرين ينبغي أن لا يكونوا على . والنتائج على غيرها . فإن المتكبرين من التعلقات بأن مقاييس الإبداع مرتبطة ارتباطا متقاسم الدليل الباطن والظاهر على غيرها صديق قليلا على صديق هذا القياس . إذ يعني ذلك أن نتائج القياس قد التفت مع النتائج التي أسلمها القوم النظرية له .

وبذلك البحوث من تلك الرواية الأربع على مقاييس الإبداع المستخدمة صادقة . أي أيها القوم من صادقة بطلها قريبا . حتى الآن . من أحكام الوسائل القياسية للإبداع بشكل تعقيداته . قد تكون بعض النتائج غير مشجعة وأعطتنا بعضا إذا ما نظرنا إليها في ضوء الآراء الفروقة التي ترى أن وسائلنا لا تناسب مع تعقيدات العملية الإبداعية . . غير أن نتائجنا كلها ستراد في التصور القائمة لتغير على أنه حال مشجعة . وأدلة على أن قصورنا ليست من حال .

الفرق العملية لاستخدام المقاييس القياسية للإبداع :

وله بصائد القاري ما حاجتنا إلى مقاييس الإبداع ما هذا يحصل على صديقها اعتباراتها بأحكام اللغات أو فروعهم ؟ ألا يمكننا أن نعتمد على أحكامهم لوقرا المتجدد وعبد البحث ؟

لتأمل النتائج التي يمكن أن يؤول إليها تكون مقاييس صادق في مجال الإبداع :

١ - فمن ناحية نجد أن الاعتماد على آراء اللغات والمقام . لا يعتمد دائما إلا بنتاج عدد أي أن الآراء هذا دائما ما تعصب على القدرة في حال تغيرها التومي (الشعر - قصة - بحث - موسيقى . .) . لكن القياس يعصب على الوظيفة السيكولوجية دائما (القدرة . أو نشاط عقل أو إمكانية على إنتاج الجديد واستيعابه) . ولا فهم المقاييس كثيرا بالعلاقات التومية (أو في حالات خاصة .

فيصنعهم قد يرى في الإبداع مظهرا من مظاهر الخصوبة الفكرية وسيمر به ، وسيبدأ القياس لا يقبل من الأعمال ، فمثل الدج ، بل نظر من لا ، يكتب بالعبارة الحرة التي لا تكلف عن إعمال الشر ، فلم يعرفه ، لتفسيره ، ما علمت ، بل كتب أيضا : « عطيل » ، « لثك أير » ، « ما كيت » ، « وه التثك حري الرابع » ، « وكتب في الكوميديا بنفس القدرة التي كتب بها في الفلسفة ، وسرعانك تروى على المطراف ، ولخصائصه تتجاوز القدرات ، ويتاحل كل منها فيفس حيز من الصور ، وهكذا أيضا ، يكافؤ « ثم تثن شهرته على لوحة واحدة في الهواء واحد ، بل إن لوحاته تزيد على الفلك ، وكل لوحة منها تمثل بحد من الشهادة ، والآوان . وفي هذا العلم لا عين شهرة حظه من أعمال « نيوتن ، « Newton ، « و« البشتان » ، على طريقة واحدة ، بالرغم من أن شهرته القدرات بذلك ، بل إن لكل عالم حالات علمية أخرى قد برز فيها بطرق ، صحيح أن « نيوتن » مثلا قد ارتبط اسمه بنظرية الجاذبية ، لكن نظريته في الضوء ، والبصريات لا تغطي على أحد من المتخصصين . وهكذا أيضا ينظر كل من استحق أن تطلق عليه لقب عبقري بجدارة .

وأصعب هذه النظرة قد لا يحدهم الاعتماد بحدل بحثه من حيث نتائج هذا العمل وبقيته في دنيا الأبد أو التي أو العلمي . إذ تقتصر أمكانهم على كمية الأعمال الشبعة بنظر النظر من كذا . وهناك بعد طائفة أخرى ، لا يتم هذا الكم ، فطفا ما يتم بنسج الأعمال الإبداعية ، والقدرة الجاهل على تشكيل حالاته الفنية والفطرية بطرق مختلفة ، فالعقري في نظر من لا ، هناك ذكر الكتب بحبات الموز التي تنظم في أشكال متنوعة لا تعد ولا تحصى . ومن مثل هذا الأمر يستحدث بعض هذه الأساليب في فهمهم أكثر من الأعمال الأدبية أو الشعرية . هل استطاع صاحبها أن يتجاوز نفسه ؟ وإن يعطى الإجمال في شكله من ذلك ، هل أمرا بصحة هذا من الأفكار الضيقة ، الضبابية ما يطرح أسئلة يطرح من المعلوم ، وهذا لأن « لا يوجد إلا يكون ملزم الإبداع ببقية » ، لتفسيره ، مثلا هو عشرات المسرحيات الشهيرة والكوميديا التي تتنوع ، لا تملك القدرات الشعرية التي زعمت بها أعماله . ولكن القياس يكون في نظر من لا ، هو حتى النوع الذي صاغ به ، لتفسيره ، شخصيات مسرحية ، ولخصائصه ، والقوفوعات الجديدة التي يصنعها كل عمل من أعماله ، على عمل جديد « لتفسيره ، ليدفعه ، بالرغم من الطغيان العام للشخصية وأسلافه في الكتابة . محاولة التمرور من منظور العمل السابق ونموه ، فهو لا يكرر فكره ، ولا يستخدم صوره الشعرية بصورة جادة مكررة . فالأساة في « ما علمت » ، إختلف تفسيرها وتختلف معالجتها من المثلث في « أير » ، أو « عطيل » ، وهكذا أيضا تبدو عبقرية « ديسونسكي » ، « Destonisky » ، أو « ديكنز » ، « Dickens » ، و« دويلراند دافشي » ، « Darwint » : قدرة على إغني القدرات ، والتمرور من النظرة الجيدة ، والفتح على عالم متفرع وأصعب بالروح والصور والأشكال .

لكننا قد نجد أيضا من يقول بأن طيف العمل الإبداعي يكمن في وزن العمل وبقيته لا بقابلية الأعمال الفكر الواحد ، ولكن بقابلية لوزته من بين الأعمال الأخرى للعديد من المفكرين . فمثل استطاع هذا العمل أن يقدم رؤيا جديدة ؟ وهل استطاع أن يقدم دائما جديدا بين أشياء متشابهة بحيث يبقى على بعض الظواهر أعمق ، لا تكن متشابهة عليها من قبل ؟ وأصعب هذا الزكي قد لا يحده مقدار ما أنتج الفكر ، ولا مقدار التفرع في أعماله فحسب ، بل إن ما يحده أساسا هو وزن العمل . وبقيته في دنيا الأعمال الأخرى من حيث بحثه وأعماله ، وقدرته على الاستعداد بحدوده

المغزى إلى عقل جديد . وإذا ما ليست الشخصية المبدعة هذا القدر فإن الحكم عليها . وعلى العمل الأداعي يصبح شديدا وصارما نسبيا . إذ أنه لا تتجاوز الأعمال الأداعية على مر تاريخ الفكر البشري . هذا القدر . المعطرات . وقد لا يزيد عدد الأعمال الأداعية للفكر الواحد عن واحد أو اثنين على الأكثر هو الذي النسب من خلال الشهرة والفكر . فمن بين كل مؤلفات « داروين » C. Darwin « بيرز » أصل الأنواع . ومن « كارل ماركس » K. Marx رأس المال . ومن « ميسنجرسكي » « الأهرام كرامازوف » ومن « نيوتن » « بريطانيا ومن » « بافلوف » I. Pavlov « الأعمال المتعلقة الفعالة » . وهكذا . وبهذا قد يصبح العمل الأداعي شاملا شاملا ويصير هذه الأعمال الموسومة وما شابهها .

وقد نجد أن البشر الآخر يتجه في تصور الشخص البدع بصفته شخصا ذا حساسية مفرطة . وقدرة على الامتزاج الدائم للثقافات . والأصناف والتشكلات وإثرائها . فمظهر غريب الشمس قد لا يتردى لدى الشخص العادي أكثر من مظاهر الغريب لما يتطلبه ذلك من جوانب التكيف المختلفة التي يفرعها علم الجلي . أما بالنسبة للمخبر بدع فإن غريب الشمس قد يكون حورا الكثير من الشكوك بتأثيرات الحسية الزمنية والوجدان الباطن . وقد شاهد الملايين قبل « نيوتن » « أملايا صلف » من شمسها . غير أن مشاهد الفلكاء « على سبيل من شمسها كان إغلي بالنسبة له بكثير من التشكلات التي انتهت به بعد ذلك إلى نظرية « إنقضية الأرضية » . وفي المجال الأداعي لم تأمل مشكلة الفلكيون الضخم بين الطبقات وتوزيع القوة أكثر من جهودها القوية المتداخلة . أما بالنسبة « لكارل ماركس » فقد كانت تصف الأثر أكثر من التشكلات الاجتماعية والسياسية .

وأخيرا - وليس أخرا - فقد يترك البشر تصور « أثر للتأثيري المدح » المتداخلة في الفن أو العلم هو ذلك الشخص القادر على إخراج الروابط الخفية بين الأشياء . فالخاصية العامة التي أجمع بين الاختراع والتفكير البشري . والمخلف التي تبدي في مدى السهولة والبسر لدى الفنان أو المخترع في إعطاء ترتيب عناصر متداخلة في صياغة جديدة . فالفنان والفنان مثلا كلاهما يتساوى مع الآخر بآلية ما . فكما يقول الفنان عبرته بالشرى إلى رؤى أو مسرحية فإن المخترع يفسر البيانات التي جمعها . بعبارة أو بعبارة الآخرين . ويجوزها إلى صياغة نظرية جديدة . فكلهما - إذن - يجد صياغة أنواع جديدة من المعلومات والمخبرات الموجودة في لفظ أو نظام . أو شكل جديد . ولا يصح استصحاب هذا الرأي عن أن يعمدوا الآلة المسندة لآليات ذلك . فعبارة « نيوتن » ظهرت في قدرته على الربط بين خطوط القوس والمطابقة و « فرويد » في قدرته على الربط بين حركات اللسان . و « لاند القلم » . والأحلام بعالم اللا شعور . والرموز المكتوبة . « بافلوف » في قدرته على الربط بين إخراج الكتاب والنبهات الشرطية . والمخترع والآلة والروايات لتشكل مراحلهم الأصلية من أعمال قدرتهم جيدا على الربط بين العناصر الحسية والمخيرة الخاصة . في شكل جديد . بتكرار من قدراته العقلية والحياة المعاصرة . ورواية الأيديولوجية أو الفقه . أن « فوولستيف » في مسرحية « الملك هنري » ليس مجرد الشخص عري . والحياة في الرقة « فإن جورج » المشهورة ليس حذاء عادية . والشيخ في لوحات « بيوتو » Giotto . ليس هو المسيح الحقيقي . وشهيرة عند توفيق الحكيم ليست شهرة الخليفة (إن كان لها بالفعل وجود حقيقي) إنما أنها ليست شهرة ألقاب ليلة . و « مرسول » الغريب عند « كامي » لا يقل صورة تسجيلية لثقل حقيقي . إيا جميعا

التخصص ومصدر التشكيك ، ومخرجات أبعاد تشكيكها من جديد ، من خلال إدراجها بأهمية الصاعقة للفتان وبقوة الواقع ، أو الجانب من هذا الواقع .^(٢٩)

موقف عالم النفس من تنوع العملية الابداعية :

فكما يمكن اننا أن نجد الصورة التي يمسها كل ماضع العبري أو البدع أو الفكر ، تختلف وتنوع ، بحيث قد لا يلتفت صاحب وجهة نظر معينة إلى وجهات النظر الأخرى . فكيف إذاً يواجه عالم النفس هذا التنوع ؟ هل يستحق فكرة دون الأخرى بذاتها في نظرية لأبعاد الإبداع ، نفس والعلمي ؟ أم أن له طريقة أخرى .

الحقيقة أن موقف عالم النفس يختلف فيما لو بحثنا عن غيره من جهة . فهو يقوم بتسليط العملية الابداعية بالأطلاع على وجهات النظر المختلفة . ويقضي هذا التسليط ، ويقضي المسلمات القوية استطاع علماء النفس أن ينظروا إلى الإبداع بصفاته عملية تشير إلى وجود مجموعة معينة من السمات والقدرات ، أو العوامل التي يظهر تأثيرها في سلوك الشخص البدع . ويؤمن الشخص بهذا إذا ما ظهرت لديه تلك السمات أو بعضها بدرجة شديدة . وبالطبع فقد يشتهر عالم أو فقيه بفكرة معينة دون فكرة أخرى . إذ ليس بالضرورة أن تتوافق جميع هذه العوامل في عمل واحد ، أو الشخص واحد . فبعض من زائد الفكرة على الأساس بالمشكلات والتفاوت بين التراث بما يتطلبه ذلك من حلول لتلك المشكلات ، واستكشاف الحلول الفريدة عليها .^(٣٠)

وبالرغم من أن الحلول على نفس المعادلة لا يكون إلا بحد معين أو تحدي نظري ، فإنه لا يحدد بكميات على التحليلات النظرية والنفس . إذ لابد من أن يتأكد في الشكل ففرض واحدة لتصلح في نظره للاثم بالجوهر المختلفة لعملية الابداعية ، التي أذا كانت الفرض الفرض والسمات الففظة التي يمكن أن تتم بقتضاها بالجوهر المتروكة العملية الابداعية في شكلها التشكيك .

ونكي بدر مرحلة فرض الفرض من هذا الأمر يقوم بها العالم الذي صاغ هذه الفرضية ، أو عالم آخر يختلف على هذه التصورات والمعاد أن يترجمها إلى لغة عملية واقعية . الفرض مثلا أنما يدان بالتصور الذي يملكه الشخص لتسمية الابداعية بعنفها فظهر من مظاهر التعبير عن السوية والمقصود الفكرية . فعلى هذا الفرض يجب أن يتناول الشخص اللغة العلمية التي مجموعها من العناصر التي يمكن ملاحظتها وتقديرها . أي يجب أن يحدد العالم في الباحث البيولوجي في شمس هناك لكي يجمع العناصر المختلفة التوجه التي تدور عن السوية البشرية والفكرية فقد يرى مثلا بأنها تنمي :

- ١ - الإشارة إلى كمية الأفكار التي تطرأ على الشاعن عند إثارة موضوع أو مشكلة معينة في وحدانية محددة .
- ٢ - أو قد تدور عن سهولة توليد الأفكار ، وسرعة التفكير أو سرعة التصنيف ، بإعطاء كمالات في تسلسل عدد أو وفق نظام معلوم (الكاف أو الفعل أو تشبيهات أو استعارات أو صور) .

Taylor, C.W., Isaac Kiersey, North and South, in C.W. Taylor (ed.), Creativity: Progress and Potential (New York: McGraw-Hill, 1964).

سيرة الأديع - وسهولة توليدها - وإتقان هذه القدرة في بعض الأشخاص بقدر مرتفع مثال ذلك: ما يذكره « كيرنتس كيلي » من « دانستون ليرشيل » (١) أنه كان يستطيع أن يقدم على الأكل عشرة أفكار لأي مشكلة . كذلك يذكر غلام الأديع أن « شكنبير » (٢) يظل بقدر مرتفع من هذه القدرة . فليس لها مبرحة فيها ذكر الشخصيات والمخارج كإلى « الكنت أبر » فقد حلل شكنبير مبرحة تلك بكثير من دسوس العرب . فهو يذكر أربعة وستين حيلة مختلفا ١٩٩٧ مرة . أي أن معرفته في تلك المبرحة وغيرها بالبالغة . وأسمائها . ومن أبحاث تلك تكون مختلفة^(٣) .

ونلاحظ مقاييس القدرة على الخلاقة أشكالاً عدة منها مثلا : سرعة التفكير وإنتاج الكلمات في لسان بعدد (تبدأ مثلا بحرف معين أو مقطع ، أو انتهى بحرف معين أو مقطع) . ومنها التعديل السريع للكلمات في كلمات خاصة . أو تصنيف الأفكار حسب متطلبات معينة (مثلا القدرة على ذكر أكبر عدد من أسماء الجميع . أو أسماء الحيوانات . أو الأديع الصلبة . أو البيضاء . أو أكبر قدر من الاستعدادات لقلب العطب . أو حيلة . أو أكبر قدر من الصوابين لقصة . . الخ) ومنها القدرة على إعطاء كلمات ترتبط بكلمة معينة (كذكر أكبر عدد من الكلمات المتعلقة كلمة . أو ليل . أو عرب . . الخ) . . . ومنها القدرة على وضع الكلمات في أكبر قدر ممكن من الجمل والصفات ذات الشيء . . وهكذا . .

٢ - الفروقة :

ويلاحظ بما لا شك إلى الفروقة على تميز الجملة المصنوعة بغير القواعد . أي أن القدرة هنا تعتبر عكس ما يسمى بالتصديق العقلي الذي يدرس الشخصيات الخاصة إلى أي أبعاد فكرية معينة أو سيرة أو تواتر العقلية المتفرعة . ومن العكوب بالطبع أن يكون الشخص البديع على مرتبة مرتفعة من الروبة . والظنون (بعض) حتى يكون الشخص قادرا على تغيير حالة العقلية لكن انتساب مع تلك المواقف الإبداعية . ولا شك أن جزءا كبيرا من أوضاع العقلية الإبداعية وتلقاها في مجال الفنون في خصوصيات العربية قد يكمن في المتطامن هذه القدرة لدى كثير من الفنانين . ففي مجال الغناء نجد للأديع بعض الفنانين يميلون إلى نوعي لون واحد من الغناء ، وفي الموسيقى شكلا واحدا من الإبداع . وفي الرسم . . وفي القصة وغير ذلك . ومن شأن هذا الشيء أسلوب واحد تقليدي أن يلفظ على كثير من متطامن التراث الإبداعي والتفرد في ميدان الفن .

ونلاحظ التميز من الروبة مظهرين : أولهما قدرة الشخص على أن يعطي تلقائيا عددا متزايدا من الاستعدادات لا تنسى إلى وقت ، ثم مظهر واحد ، وثالثا تنسى إلى عدد متزايد ، أي الإبداع في أكثر من إطار أو شكل . ويسمى هذا النوع منه : الروبة الشظائية^(٤) . وهي التي يمكن فهمها لدى الفنانين . والأديع الذين يتعمقون في إعطاء مستجابات إبداعية متزايدة ولا تنسى لأفكار واحد .

(١) إيريسم ، ميدانستر - مجلة الإبداعية ، في ج - إيريسم ، ط ١ - فراج وير - مجلة (السيرة الذاتية) - القاهرة ، دار القلم المصرية ، ١٩٨٠ - الفصل الثاني من حوارات كيرنتس .

Flexibility

Spontaneous flexibility

أما الشخص الآخر من المرونة فيمكنه بالتفكير الصحيح لمواجهة مواقف أو مشكلات جديدة ، فإذا لم يظهر هذا السلوك بشكل الشخص في حل المشكلة أو مواجهة الموقف ، ويسمى هذا النوع من المرونة باسم المرونة التلقائية ، لأنها تحتاج لتعديل مقصود في السلوك يتفق مع الحل السليم . فإذا تلقينا خطيئتين في طريق المحبرة بحيث يكون كل منها بعيدا عن الآخر ، وخطيان من مسطرة مع الآخر ، فإننا نعلقنا خطيئتين في طريق المحبرة ، وأن يقول أن بعد مثلا يستطيع أن يساعدنا على الاستدراك بالخطيئتين في وقت واحد ، فإن الشخص الذي يستطيع أن يسلط ملكة تاجيدا إنكته من مواجهة هذه المشكلة فيخرج مثلا القيام بأربعة أسد الخطيئتين عند تناول الخط الآخر . أما الشخص غير الذي خلقها فإنه لن يستطيع أن يجد مثلا تلك المشكلة لأنه لن يستطيع أن يواجه الموقف الغير بحالة عقلية جديدة ومسامحة . فمن أجل هذا كانت المشكلات التي نواجهها تحتاج منا حلول مرة من هذا النوع .

٣ - الخصائص للمشكلات .

الشخص الذي يستطيع رؤية الكثير من المشكلات في الموقف الواحد ، فهو يسمى الأستاذ ، وبالعكس الشخص والقصير ، وبالعكس المشكلات إحصائيا مرهقا .

ولا شك أن الأشخاص الذين توجد خبراتهم لا يمكنهم أن يجدوا الحلول ، والمشكلات في الموقف العقلي والاعتمادية توجد فرصتهم لحوض خبرات البحث والتفكير فيها ، فإذا قاموا بذلك كان الاعتماد مبرورا لمفهوم نمو الإبداع العقلي . ولين دريافتات العقل ، والآليات ، والتفكير ، أهم بالعمل من قوى الشخصية المرفوعة في إجراءات التغييرات ، وتسمى القصير ، وهذا يعني أن هذا الشخص يحتاج إلى خبرات جديدة ، أو فهم الشخص في المحيط ، إما مبرور ، أو نظرية عقلية أو فلسفية .

ويحدث بعض العقلاء من هذه القدرة بمصطلحات أخرى كالتفكير الواسع ، فالتفكير الواسع الذي لا يفرق بين غيره ، كالأكوان ، ومفاهيم الآليات ، والمستجابات الآخرين ، وبعض المفردات في الصحف اليومية ، وبعض المفردات في الأفكار الشائعة وغيرها . وهو بهذا المعنى أكثر اقتضا على بيته ويخرج من خلال جهوداته الإبداعية بعد ذلك بدافع من تلك الأشياء التي تجدتها ، ويوجهها إلى إخراج آخر .

٤ - الأمثلة :

الشخص المبدع هو تفكير أصيل أي أنه لا يكرر أفكار المخطئين به ، فكل من الأفكار التي يولدها جديدة إذا ما حكمنا عليها في ضوء الأفكار التي نرى عند الأشخاص الآخرين ؛ ولكن الحكم على التفكير بالأمثلة في ضوء عدم حضورها للأفكار الشائعة ، وأحدها هو التقليدي ، والفرع ، والشخص صاحب التفكير الأصيل هو الشخص الذي يفر من تكرار أفكار الآخرين ، ويوظف العقلية للمشكلات .

وإذا نظرنا إلى الأمثلة في ضوء تحليل الطلاقة والضرورة والحساسية للمشكلات . نجد أنها تختلف عن كل منها

فهي :

(١) لا تشير إلى كمية الأفكار الانداعية التي يعطيها الشخص . بل تعتمد على قيمة تلك الأفكار . وبموجبها . وجدتها وهذا ما يميزها عن الطلاقة .

(٢) ولا تشير إلى غرض الشخص من تكرار تصورياته . أو أفكاره . هو التعميم (كإثبات القولة) بل تشير إلى التكرار من تكرار ما يفعله الآخرون وهذا ما يميزها عن القولة .

(٣) وهي لا تتضمن شروطاً تفريدياً في النظر إلى البنية . كما لا تحتاج إلى قدر كبير من الشروط التفردية المطلوبة لتعد الذات على إنتاج الفكر المدع أن يصح عمله على غير وجهه (كما هو الحال في انفسابية المشكلات) . وهذا ما يميزها عن الحساسية للمشكلات التي تحتاج القدر مرتفع من التفرد سواء في تفرد البنية . أو الذات .

لكن علينا أن لا نبالغ في تصوير دور الأمثلة في عملية الانداع . فها هي لا تصدر من عناصر العملية الانداعية الكلية ... وتتفاوت أهميتها بتفاوت مبادئ البحث والكتاب . حتى يقال الأدب . ونحن نؤكد أهميتها . . بل إنه من الممكن القول بأن أهميتها إلى هذا الحد تفوق أهمية غيرها من المواقف . . لأن هذا البحث العلمي والفرضيات ذات وزنها يتعداهل كثيراً . فحينئذ على أمثلة الأفكار الجديدة تكون ضرورية لأي باحث علمي غير أن وزن هذه العملية يكون أكبر ما يكون في الأمثلة . وإذا في الأمثلة على تفصيلها وأهميتها وأهميتها . وبين الأيدى واليدى يوجد طريق شاق طريق إنتاج المفاهيم من المفاهيم تفوق في أهميتها وزنها على الأمثلة . ومن ناحية أخرى يتبدى جازم أن مثل « مبروج » في أن عدم القدرة العقلية لا يتم بفضل القدرة على التفكير الخلاق والأمثلة فحسب . في أنه يتم بفضل جهد تفريق آخر من العملية العقلية ^(١) الذي يقومون بمصيرهم بعمليات متفرقة . . منظمة . وهذا لا قد ليس بغير أهمية أساساً على متابعهم وإصرارهم وبما يتبعهم للبيئة والاستعداد بها . وهي قدرات تختلف حوالي الأمثلة ^(٢)

وهي في مجالات الفن تحتاج الأمثلة إلى قدرات أخرى تساعدها على تحليل المصطلح مثلاً لا يرتبط إبداع الممثل العبقري بالقدرة على الأمثلة بقدر ما يرتبط بقدرته على الاندماج في أداء الدور بتكوين الأداء بآلام الشخصية التي يتلقاها أو يتخيلها . ولذا نرى « ستانيسلافسكي » المخرج المسرحي السوفيتي الرابع العتبت إلى ثلاث فترات :

(١) مبروج . في البحث العلمي : أربعة أركان رئيسية : الفكرة : من حيث الصيغة . صيغة قالب الفهم . ١٩٥٢ . في الفصل الثاني عشر فهد مبروج : أهمية الفهم كقوة عقلية في فهم : طبيعة الفهم : والطاقة العقلية : والطاقة الأولى كقوة من الطاقة العقلية في أداء العمل في الحياة والتفكير باستخدام المثل والمفاهيم ثم الفهم بعد ذلك لا يمكن : المخرج الثاني في فهم فهد مبروج : من أجل فهم الحياة بأكملها . الفكر مبروج وزاد أن أغلب العلماء يفسدوا من غير قصد التفكير الجوهري لهذا

والفهم الجوهري في الفهم العام أن كل ما يمكن تفصيله الآخر

(٢) القدرة من الاندماج في القدرة دوم القدرة على الأمثلة بالقدرة على :

القدرة : تفردية إبداعية - الأساس العلمية القدرة على التحق في القدرة : رسالة دكتوراه : جامعة القاهرة : كلية الآداب ١٩٥٢ . في غير مثاليين

واقته الاهتمام بالجهل المضمّن لتدريجها إلى صعود في عملية التقدم التي نال عليها في عام ١٩٠١ جازا: نوبل . وقد أدت هذه البحوث بدورها إلى اهتمامه المباشر بالتفصيل المتعكس التارخي . . . وإيجاره في هذا المجال شغلت الجزء الباقي من حياته .

غير أن قدرة الابعاد على مواصلة الألفاء لا تكون بشكل متصلي . وهي تختلف عن مفهوم التصلب العقل الذي يصر عن الاتصال مجموعة معينة من الأفكار وأقل قدر من الحرية والاطلاق . فالابعاد أثناء مواصلة لتطبيق الجامعة يتبدل ويتبدل من أفكار، لكن يفتقر لعددها الأبدية بالتفصيل صورة مكثفة . لكنه في كل الأحوال لا يتبدل من عدده . ويظل منطقة نفسه بطروقة الثابتة التي تسمح له اكتشاف السبل الخاصة ومعالجتها .

وفي الرواية تزداد أهمية هذه القدرة . فليقلها يمس الشأن نفسه من التشديد . وينتج له الصورة بين كل هيئة وأخرى لاستكمال العمل بنفس البقعة الدخيلة والخصائص الوجدان . بل إنه من المتعارف على الروائي أن يمس أفكاره . ويضمن صلاحياتها دون توافر مرجع من هذه القدرة . ويصر الروائيون عن تلك بطوابعهم أنهم يستمدون ومعالجتها فكريا لمصلحتهم . ولا يستمدونه من العالمهم . أو يحلهم حتى حيناً يكونون في غير مواقف الكتابة .

والخط مواصلة الألفاء لدى الروائي . كما بين بحث اسمي على مجموعة من الروائيين المصريين . تلكا منطقة منها :

أ . المواصلة الزمنية والذاتية : الزبداني في منطقة الابعاد التي يمدى فلتة في العمل يسبق منطق من الأحداث في إطار الواقع الذاتي . ومن هذا المنطلق أهمية العمل بطرق الروائيين إلى فكرة أن الكتابة في روايتهم قبل أن يستأنفوا الكتابة الجديدة في الجلسة التالية .

<http://Archivebeta.Bakhrif.com>

ب . المواصلة الانشائية : وليد في قدرة الروائي على الاحتفاظ بوزنه الانشائية لواقعته . فالتفصيل الأبدية الذي يستغرق في حيز امكانيات وإمكانيات غير لا تكون فيه القدرة على مواصلة الألفاء عملاً حاسماً لألفاء العمل بالتفصيل صورة مكثفة .

ج . المواصلة الخيالية : أي القدرة على تسمية الصورة الخيالية دون تناقض أو تضيق . فالروائي على معظم أحواله في الخيال . حتى ما يستمد منها من الواقع يصير تمكوما بعد تلك بالخيال . فذا ضمن الضروري أن يتابع الابعاد الذي يزداد قدرة كبيرة على مواصلة إمكانياته وإمكانياتها .

د . المواصلة المنطقية والنفسية : فالنتائج يجب أن تتفق مع القدمات والكتابات التي يبنى ما بدأ به على عمله بصورة غير منطقية . فذا فعل الكتاب أن يقوم بجهد كبير للاحتفاظ بذا خاصة لكل شخصية . وعليه أن يجهز نفسه على حلل روابط منطقية بين أفكاره النفسية . وأن يكون لكل فكرة دور وظيفي له مدته . ولا شك أن هذا الجهد يصير من أهم الجوانب المميزة للأعمال الروائية الممتازة . فالمعمل الروائي الجيد هو الذي يستطيع صاحب أن ينفذ نفسه فيه بنسق منطقي متجدد ذي نبرة وجدانية منطقية .

قد - التواصلة الانشائية والمزامنة : فليدع الروائي يستطيع أن يمتدح حالة التوحدية السابقة عندما يبدأ في الكتابة ، بالرغم من أن حاله قبل ذلك تكون مختلفة عن خروج من الوقت . ويحدد الروائيون أنفسهم كثيرا على ذلك العهد الانشائي بحالة من الحياة مختلفة عن حالة الطبيعة على غير طيات الكتابة .

و - المواصلة القلبية والألمانية : فمن الطوبى أن يحافظ الزوج بقدر من الطاقة البدنية والفنية يباحث على الاستمرار في عمله . وعلى سبيل المثال يذكر : جورج سيمون : أنه يبدأ قبل كتابة أي عمل فني على استخدام الطيب المتكاثف من جسم تويج مستحضرات أدوية ١٩ يوما على الأقل . فليس الصفاة ، وبخاصة أعضاءه ، ثم يوافق بعد ذلك البدء في العمل ■ (الطم حاشية رقم - ١) .

٦ - القدرة على تكوين ترابطات والتكيف: العلاقات : ان القدرة على تكوين عناصر جديدة وتشكيلها في بناء ورباط جديدين يؤدي الى فائدة عملية ونفسية في حال الاندماج . وتتفاوت الناس في قدرتهم على تكوين ترابطات جديدة من عناصر معروفة للجميع . ويقدر ارتفاع خط الشخصية من هذه القدرة بقدر ما توجد فرحته على الاندماج او الامتزاج .

وإن كان تقدير القبول الفردي بين الأشخاص في هذه النسخة الشخصية من خلال الأداء على عدد من المقاييس التي تمثّل سماتها، حتى مقاييس الشخصية التي يطلب فيها من الأشخاص أن يقدموا تفاعلات متكررة في وجه واحد أو تعاطف، فإلا أن المقاييس التي تقيس السمات الشخصية يجب أن تكون موثوقة (ألف). ومعها مقاييس تخرج على تقديم عدد من التنبؤات، في المقامات التي لا تكون حاضرة. وبذلك، فإن الأشخاص التالفين يبنوا تأكيداً جديداً وعلائقاً. وقد سبق أن أشرنا إلى بعض هذه المقاييس الخاصة بـ <http://www.assessments.com>

ولكن نتائج البحوث في هذه الفترة أنه ليس من السهل التعرف على هذا هناك معلومات متضاربة عن كونها أو ظهورها .
من أهم تلك المعلومات ما يسمى بالتصليب العقل أو الناظر . ويقصد به وجود نظام ثابت من التفكير الذي يعطي
الأشخاص بدعهم إلى الاحتفاظ بخاصة ثابتة وإقناعها في تفسير عالم الآخرين بوزن وإمكانياته . فالحال يكون أنه لا
يستطيعون أن يتصوروا بأن ثقافة من البروق . أو قطعة من الزجاج المكسرة قد تصعد لسفرة إلى الأفق والقياس .
وليس لغيره إقناعها في مثل هذه الحالات . إن الشخص الذي تكون هذه الأفكار من أربعة ارتباطات عقلية بأشياء في مجال
القياس . قد يحجز أن يتناول تلك الأفكار إلى عناصر جديدة بسبب وضعها في نظام ثابت من المبادئ الذهنية
والعقلية . لذا نجد أن الأبحاث في كثير من مجالات التخصص تظهر حل أبدي من لم يصلوا طريقا في الميدان . وأصل
هذا ما يفسر السبب الذي يجعل الأشخاص الجديين هم من بين صغار الكتاب .

[illegible]



أول قائد للشعر الأول الذي استبداه من تطهير الأديان تحت المظلة من أن المذبح السابق القوي من البشر ، وإذا
اختلاف عنهم قلنا اختلاف في مرجعها بطور كبير في أفكار جديدة ومزاج ، وفي مقدار ما يعتمد في نفسه لكي يحفظ ثقافت
القوية وأن بطورها ، وكانت القاموسين ، الشعر ، والقوة الشخصية ، استبدادها القوي شروط . ويصاحبه البحث
المجلس . أيضا ، حتى تكشف هذه الشروط ، وأنها ، وحتى تجد هذه الشروط ضرورية لربطه الأفكار الإبداعية
بطورها ، في القاموس الذي استبداه من تطهير الأديان تحت المظلة من أن المذبح السابق القوي من البشر ، وإذا

١٠ - المساعدة من خلال التجربة على الجسم أو فاعلية نظريات معينة دون غيرها في الفيزياء السلوكية (الطبيب) (وغيره)

٢ - تمتد ومن خلال التجربة أيضا إلى معالجة تلك التغيرات المستتجة في مواقف عملية ، أو عملية للأحداث
فعليتها في زيادة الأفكار الإبداعية والتشجيعها ، وذلك بتعدد التغيرات ذات الوزن الأكبر .

© 2000 Blackwell Science Ltd *Journal of Internal Medicine* 247: 395–402

Goldberg, J. P. *Creative Mathematics*. New York: McGraw-Hill, 1977. pp. 158-178.

Gallagher, J.P., The Relation of Intellectual Factors to Creative Thinking in Science, in C. Taylor (ed.) *The 1933 Yearbook of Child Research Conference on the Identification of Creative Scientific Talent*, Holt Rinehart and Sons, 1934.

Gallwey, J.P., *Originality: Its Measurement and Development*, in L.J. Gutkin et al. (eds.), *A Source Book for Creative Thinking*. New York: Scribner, [8].

المطوية الأولى :

ومن أهم الأساليب التي ارتبطت بوضع المفاهيم الرئيسية لتدريب الإبداع العالم الأمريكي « أوتفيلد مالتزمان J. Maltzman » . أسس مالتزمان ليسو علم النفس بجامعة كاليفورنيا الأمريكية (١٩٠٠ ، ١٩١٠ ، ١٩٢٠) . وقد نشر أكثر من بحث يعتبر منطلقاً لثقلته شاركه فيها أكثر من باحث . ويشير جميعها تقريبا حول أسس تعليم الأصالة وتشجيعها . وانتهى تلك البحوث بتأليف بحثا يمكن تسميته في الحقل من حيث من الدافعية للشخصية الإبداعية . ويذكرهم من التفاضل النظرية والتجريبية التي تضمنتها هذه البحوث فإن المفاهيم المستخلصة من البساطة بحيث يمكن التخصيص البسيط أن يطبقها على نفسه . بل يمكن تقليل من التعقيد الذي أن استعملها المنظمات الاجتماعية والتربوية للذكورة الخاصة للتفكير الإبداعي وتدريبه .

المفاهيم « مالتزمان » ومفاهيمه نحو تدريب فكرة الأصالة دون غيرها من تكرارات الإبداع الأخرى . أي أن الجارية اعتمادا على هذه القدرة ولا تصديق مثلا على التدريب الروتيني أو العلاقة أو الخسيسة المشككيات . والتعريف « مالتزمان » للأصالة قريب جدا من التعريف الذي اقترحه إليه عند حديثه من الأوجه المختلفة للإبداع . فهي تشير إلى أنه إلى نوع من السلوك الذهني الذي هو غير الشائع بين الكثيرين . وهذا المفهوم قريب . فما هو واضح . من التعريف الذي ذكرته من الأصالة بأنها نوع من مفاهيم من السلوك الفكري الذي يتميز بالبساطة والسهولة . بل إن « مالتزمان » يتبنى لمفهوم المفاهيم التفكير الأمثل فيكون أن التفكير الذي نتمتع عليها « الأصالة » يجب أن تكون حديثا بقلبية للشخص نفسه « أي أنه لم يعمل لها من قبل » وأن تكون جديدة بالنسبة للأفراد الاستيعابي العام (أي أن أسسها فيه لم تكنه المتداولة) .

وأصل أول مشكلة « مالتزمان » ويشترك في مجموعة إلهامها الخاصة من هذا النوع للتدريب العملي . للأصالة والإبداع إمكان أن حياة الفكر أو الإبداع في ترات متباينة . أن الشخص المبدع ليس مبدعا باستمرار . وأفكار أكثر المبدعين أصالة . وأعظم الفنانين . والعلماء . وغيرهم من يوصفون في حياتهم أولى اهتمامهم بالقدرة على التفكير والبساطة . لا تنقسم دائما بهذه الخصائص . بل أن هناك فترات سلبية . كابتعاد أحيانا . عن التي يزداد فيها إبداعهم . وأصل أسسها في هذا المبدأ أنه يعمل من الصعب علينا النظر ظهور هذا السلوك الذي تقوم به دعيه . بشكل كافٍ ومؤثر . فمن لا يعرف متى يحدث ؟ وألم من الزمن مستغرق ؟ وهل مستحدث الفكر الإبداعية الخاصة أم نابعة ؟ أن أكثر المبدعين في الفن أو العلم لا يستطيعون الإجابة عن هذه الأسئلة . وحتى إذا استطاعوا الإجابة عن بعضها فإن من السبيل عليهم من البداية العملية القيام بالملاحظات الدورية . أو أن يقوم أحد آخر بملاحظتهم . فذا

Maltzman, J., On The Training of Originality, Psychological Review, 47, 4, 1940 (pp. 329 — 343).

(١٠٠)

Maltzman, J., Weiss, L., Ruchlin, R. and Light, L., Experimental studies in the Training of Originality, Psychological Monographs, 54, 4, 1941 (Whole No. 49).

Maltzman, J., Ruchlin, R., and Fishbein M., Experimental Studies of associative Variables in Originality, Psychol. Monographs, 76, 1964 (Whole No. 388).

تلك جزءاً كبيراً من جهد الباحثين في هذا الميدان يندرج إلى التفكير بأساليب أو طرق تتناسب مع كثرة السلوك الأصلي ، لكن يمكن بعد هذا اعتناق هذا السلوك لمعزبات مختلفة من التدرج والتدرج .

إن قراءة ما ذكرناه ، ومشارقته على إدراك أساليب ومناهج تؤدي إلى التحكم في ظهور الأصالة في مواقف معينة متعمقة هي من أكثر مظاهر التفكير عن الأصالة . فليس أدل على الأصالة من هذه الأساليب المعروفة في التحكم في ظهور سلوك متبادر بهذا الفكر بحيث يمكن بعد ذلك وضع قوانين وتعليم شروطه . وقد استغفرت في تلك أساليب متعمقة منها إثارة استجابات متنوعة ومتعمقة على مبه القلي واحد . ولكني أضيف أن مدى الترابط بين هذا السلوك والأصالة تدور إلى أحد هذه الطرق :

١ - القائمة من الكلمات المفردة مثل : (صياء - حب - صيف - عروب ... إلخ) . اقرأ على الشخص كلمة ... كلمة .

٢ - يطلب من الشخص أن يستجيب بكلمة تظهر على ذهنه عندما يطلب التعريب بكلمات القائمة ... وهذا الإجراء شبه ما كان يستخدم في أساليب التعافي الحركي المعاني . ويؤكد بعد هذا الاستجابة العنصرية الأولى لكل شخص على كل كلمة في القائمة .

٣ - بعد الانتهاء من القراءة القائمة ... وبعد الانتهاء من التعافي «ومعد كلمات التعافي» . بعد التعريب لقائمة نفس القائمة من جديد طاباً من نفس الشخص «أو الأشخاص في التجربة» الاستجابة بكلمات مختلفة من المرة الأولى .

٤ - يتكرر هذا الإجراء ستة مرات وفي كل مرة يطلب من الشخص أن يستجيب بكلمات جديدة .

<http://Archivebeta.Bakhrati.com>

ولبن التجارب أن هذه الأساليب المذكورة لاستجابات مختلفة ومتدرجة على نفس أنه تكون شاقة وصعبة لكن البسيط . إذا سرعان ما يضطرب الأداء . وقد يصعب الشخص عن الاستمرار في أداء العمل . لكن «مازودان» يرى أن هذا هو طابع التفكير الأصيلة وخاصة في الأساليب في كل زمان . فالأصالة ليست حبة . ولتحتاج من صاحبها جهوداً شاقة . وقدرة على إعمال الذهن وإدراج التفكير .

٥ - نفس الاستجابات لمشارية على كل مبه في المجموعة التجربة . في كل مرة من مرات إتمام القراءة القائمة . وسلاحظ مثلاً أن ما كان إحصاء أول استجابة طرأت على ذهن أفراد المجموعة عند الطلب بكلمة صياء مثلاً ، فبدأت سيبدأ أن تتلك الاستجابة ستكون شائعة . فقد يجب «ماز» من أفراد المجموعة بكلمة «بار» . لكن هذه التسمية مستفاداً رويداً الاختلاف والتشتت بين أفراد المجموعة ابتداء من الاستجابة الثانية ويستزيد الفروق بين الأفراد بالتدريج حتى تصل إلى أقصى مداهما عند تطويل القائمة للمرة السادسة وهذا التشتت والاختلاف ، أو عدم التوافق الذي سلاحظه من الاستجابة الثانية هو ما نطلق عليه الأصالة وهو ما يؤول «مازودان» استدلالاته كقولاً : أي أن الحلف هنا هو الوصول بالاشخاص إلى الاختلاف عن الآخرين . وكلما استطاع الشخص أن يندمج في الوصول إلى هذا الاختلاف في الزمن المحدد للتجربة ... كانت قدرته أكثر على الوصول بالحكمة لدرجة يختلف فيها عن الآخرين : أي الأصالة .

وبنفسه هدف « ما نريد » بعد النجاح في الإثارة التجريبية للأصالة في الكشف أهم الطرق التي تتجني الانطباع عن الاستمرار في العمل . فما هي الشروط ، والطرق والتدعيمات التي يمكن حصرها لتتجنب الانطباع للوصول باستجاباتهم لهذا المستوى من الأصالة ؟

إنما هذا السؤال في الشكل البشري ، فكل من هدف الباحثين وهو الوصول إلى القادة التي تفهم ظهور الأصالة بالطريقة السابقة .



تعتبر الإجراءات السابقة التي بدأها هيرز كالفين في القطة الداية الجوزية في الدول الموزعين وليسون هما :

١ : المبادئ التي تتحكم ظهور هذا السلوك وتدرجه .

٢ : المبادئ التي تفهم انتقال تأثير هذا التدريب من مراقب إلى مراقب آخر ؟ أي ما هي الشروط التي تفهم لنا بأن يكون نجاح إثارة الأصالة مبدئياً مبنياً على مراقب نظرية المراقب ؟

ولد أسلوبهم حول : الباحثين من النفس والتخصص العلمية لطيفة و سكينر ، Skinner في التعلم أهم الأسس والشروط التي تفهم هو الأصالة ، وتكون : ويتجلى هذا التعلم بحدوث الأصالة تنبأ بسبب عوامل التدريب والعقاب عند ظهور السلوك الأصلي . وتتميز التعلم والتأثير يتوافق على عوامل منها : الإثارة القوية ، ومشاركتها ، وتوقعها ، وقوة الدافع ، وفهمها . ولعل من الملامح لفرعنا الأساسي في هذا الفصل أن تشير إلى التفسير الأساسي في تعلم السلوك كما يفهمه « سكينر » .

يتحدث « سكينر » عن نوع من التعلم يطلق عليه التعلم بطريق التعزيز الانتقالي أو التفاضلي ويختلف أسلوبه في ذلك عن أسلوب التعزيز عند « بافلوف » مثلاً . ففي الحجاب « بافلوف » بإحد الحيزان جلتاً ، ويعرض شبه محليد - بتكرار ظهوره عند تقديم الطعام (صوت جرس) أو ضوء كهربائي () . ويحدث التعزيز تبعاً إذا تعلم الحيزان أن يستجيب للضوء المتزايد (حتى الآن) - بنفس الاستجابة التي استجابها عند ظهور الطعام . وطريقته في ذلك بسيطة للغاية ، وتقوم على تكوين رابطة بين منه محليد (صوت جرس) - ومنبهات يكون من أساسها إرضاء الحاجات الأساسية للكائن كالطعام . ومسلطة النظرية لا تقل بساطة وهي أن السلوك ما هو إلا نتاج مشروط بنظرية العلاقة بين منبهات متزايدة - ومنبهات محسنة . ولكن إحداث ذلك بطريقة عارضة لا يدخل لتكائن أي شيء فيها .

أما « سكينر » فقد كان ينتظر في أبحاثه على الحيزان حتى تظهر لديه استجابات معينة تلقائية فإدعيتها بتدريب الطعام ثم يلاحظ بعد ذلك مدى شروح تلك الاستجابات التي أدهمت في سلوك الحيزان . فمثلاً كان « سكينر » ينتقل

فإنَّ جاعلاً إلى صندوق به عدد من العملات - من بينها قطعة واحدة هي التي تكفي بالطعام إذا نجح الفئران في الضغط (استجابة لوجبة) على فراع معينة مثبتة بالصندوق . وبالطبع فقد كانت تظهر استجابات عشوائية متصلة عندما كان يتغل الفئران إلى الصندوق . فكان الضغط يتم عشوائياً على كثر من الأزرار الخفية (استجابات مختلفة) . . . وعندما كان الفئران يضغط بالصدفة على الفراع المقصورة كان الطعام ينساق من فمته (تدعيم للاستجابة) . وعلى هذا فإن الحيوان في الجارب « متكرر » لم يكن ليتعلم التعلم الاستجابة شبه يتكرر ظهوره - كما في الجارب بالخطوف - بل كان عليه أن يتعلم أولاً أن يظهر استجابة أو سلسلة من الاستجابات الضرورية للوصول للهدف . ويتوقف دور الجارب هنا على اختيار أو انتقاء عدد من هذه الاستجابات التي تظهر بشكل تلقائي أو عشوائي فيعدم ظهورها . ويلاحظ خبرتها في سلوك الحيوان . ونحن الزيادة في شرح تلك الاستجابات القديمة مقياساً لتجارب الشرط . وبهذا يتضح المرء في استخدام مفهوم الشرط السابق . لأن الجارب في هذا النوع يقوم بتدريب عدد من الاستجابات العشوائية لكي يجري عليها التدعيم . ويمكن أن يتم التدعيم بطرق متعددة منها في حالة الحيوان تقديم طعام أو شراب ، أو كشي الحيوان التدعيم جنسي . أما في حالة الإنسان فإن التدعيم يمكن أن يتم بإعطاء الشخص برفقة من تلك الاستجابة . أو تشجيعاً لفظي أو لمسي . أو الفسحة . أو بشئ التواضع للتفكير الفعيلة والمفيدة .

وقد أتت كثير من الباحثين إلى استخدام هذا التصور في محاولة كثير من العمليات النفسية الذين أن هذا الأسلوب بعلام الغرضهم العملية . وقد بنت عدة الجارب أن فاعلية هذا النوع من التعلم يتوقف على عوامل منها : التقديم القوي الإيجابي (أو العقاب) أو عدمه من قبل التدعيم . وتختلف التجربة وتختلف النتائج . أما من تطبيقاته فقد أثبتت نجاحها في تعلم كثير من جوانب السلوك مثل التعلم والحدس والخيال والاعتماد والتفكير والتفكير النفسي ، والسلوك الاجتماعي . . . وغير ذلك من التطبيقات المتنوعة^{١٢}

أما على أن يكون استرجاع هذه التعاليم وتوطئتها قد جعلنا نعلق قليلاً من موضوعنا الأساسي . ومع ذلك فإننا نعتقد بأن الفكرة الآن قد أصبحت سهلة بالرغم من أن الطريق لم يكن مستقيماً . ومع ذلك فإن من الضروري أن نكون الأمور كذلك لتجارب على نماذج هذا الطريق وتكثف فوائده . فما ذكرناه عن الشرط السابق يصلح بكامله لفهم الأسس التي أعدها « ملترمان » في تدريب القدرة على الأمثلة . فبعد التحكم في ظهور الأمثلة بطريقة التعاليمات المتكررة على نفس الفهم « ملترمان » إلى تدعيمها فور صدورها بواسطة التدعيم المختلفة . وهو هنا يستخدم نفس التقني الأساسية للشرط السابق ، أي الشرط الذي يجري على الاستجابات بعد ظهورها - وفي هذا التواء آخرى سلسلة من التجارب يمكن أن نطعم نتائجها الأساليب فيما يلي :

^{١٢} - انظر هذا في مجلة الشرط الاجتماعي الحديثة

^{١٣} - انظر : علم النفس ومفاهيمه علوم الاجتماع : أ. د. ج. فريدلاند و. ج. ه. كوردا : دار الكتب العلمية - ١٩٩٤ - بيروت - في نفس العلم تطبيقات الفيزياء

مقدمة الاجتماع الحديث : B. F. Skinner, Beyond Freedom and Dignity, New York: Doubleday, 1971.

وفي هذا الكتاب السابق : سكين ، تطبيق الفيزياء في علم النفس : دار الفكر - ١٩٩٤ - بيروت - في نفس العلم تطبيقات الفيزياء Skinner, B. F. Verbal Behavior, New York: Appleton-Century-Crofts, 1957.

وفي هذا الكتاب بطرق سكين الفيزياء في علم النفس الحديثة التطبيقية

- ١ - أن الأصالة يمكن تعليمها مثلها في ذلك مثل أي شكل سلوكي آخر .
- ٢ - وهوذا التشجيع على إعطاء استجابات متكررة ومتنوعة يؤدي باستمرار إلى زيادة في شيع الاستجابات الأصيلة في سلوك الفرد .
- ٣ - يستمر تأثير التعليم فترة زمنية محددة ، تصل في بعض التعرّيب إلى أكثر من يومين . وأما أن تحديد الاستجابات التي تدل على الأصالة يبدأ في الشخص بعد ثلاثة التعرّيب بساعة ، كما يشير إلى أن الاستمرار في الأصالة يراعى بالاستمرار في تقديم التعزيز .
- ٤ - ويختلف أثر التعليم من حالة أو حالة معينة إلى الفترة أو الفترة الأخرى ، وبناء على هذا فإن تعليم الأصالة في داخل الفصل ، من شأنه أن يؤدي إلى زيادة أثره ، وإعطاها على حالة معينة يؤدي في انتقال أثر هذا التعليم على حالة غيرها .
- ٥ - وهذا يساعد على فهم عدد كبير من استجابات الأصالة وإزاحتها القيام بهذه الشخص على الفكرة الجديدة التي يتبعها .
- ٦ - كذلك الاستخدام العملي لهذه الفكرة يحول من الأصالة رويده من تواترها .
- ٧ - وكان يعرف الشخص بين الحين والآخر ، بأن استجاباته طريقة ، ومناخية ، وبأثره .
- ٨ - وأما التعرّيب والتعليم لا يؤدي إلى زيادة في انتشار الأصالة في المواقف ، والاندماج الخلقة ، بل يؤدي أيضاً إلى تعميدها من سائر الشخصيات . فوجدنا أن هذا ، والاندماج ، والتدعيم على الحقيقة .
- ٩ - لكن الإبداع في طلب إعطاء استجابات متكررة على نفس نفس الشخص يؤدي أيضاً إلى اضطراب في سلوك بعض الأشخاص ، فهم يكتشفون تدريجياً بأن هذا العمل شاق ومجهّد . ومن المعتقد أن نفس هذا السبب يقوم بتدعيم إيجابي للأصالة ، بسبب الآثار العكسية الذي يترتب عنه الوقت . وإذا أمكن الانتقال بهذه النتيجة إلى مواقف الإبداع الخارجية الطبيعية ، فإنه يمكن القول بأن الصعوبة التي يجدها المبدع في عمله أكثر في حد ذاتها تدعياً ذاتياً له ، فيجذب لمواصلة أعماله وإنجاز المزيد منها .
- ١٠ - الأفكار الأولى والتداعيات المبكرة التي يتفق عليها المبدعون كثيراً ما تكون أصيلة بالشعير ، فهي تكون غالباً شائعة بين الأفراد . ولا تظهر الأفكار الأصيلة الجديدة إلا في المجموعة الأصغر من الأفكار . أي أن التشجيع على التكم ، يؤدي إلى زيادة في التكيف ، وإذا أمكن أن نستخلص من هذه النتيجة نصيحة توجه لن تنظيم الرغبة في الأصالة والأفكار فإننا نقول بأن الرتبة طريقة . . . ولا نراهم هنا إلا العمل والاستمرار ، والممارسة . لكن كثيراً ما يكون التمثيل المتكرر من سوء الحظ . ولا يكثر والأصالة من أكثر العوامل المتعلقة بالتعب ، والتعبات الأفكار والأصالة ذاتها . فهذا الانتعاش يؤدي إلى تقديم طوعاً من حركات الممارسة المطلوبة والمطلبة للفعل التي وإن كانت لا تسمى الأصالة ، فإنها من أكثر الطرق لبدء لمحاولات بها .

المحاولة الثانية :

كما الطريقة الثانية في كتابة تدريب القدرات الإبداعية تعتمد على التشجيع على الربط ، أو التآلف بين أشياء متعارضة ومتفرقة . وفي هذه الحالة توصف الفكرة الإبداعية بأنها قدرة على وضع تكوين أو تركيب جديد بين أشياء وعناصر توجد جميعها في عالم الخبرة الطفولية (انظر المراجع ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥) .

فقد القرن السابع عشر سمحت مفاهيم الترابطية في أوروبا تأكيد إيمان علماء الفلاسفة السليوك ، وعلى إيمان تربوي نظري فوائده مع قوانين الترابط الأساسية . وقد أمكن بفضل هذا الإطار النظر الإبداع على أنه القدرة على وضع صيغيات جديدة ، « وتآليف » بين أفكار قديمة ، أو صياغة عناصر الخبرة السابقة صياغةً جديدةً لها بإحدى . ويكون التفكير أثناء الإبداع عملية من التآلف الأفكار لتأليف بين عناصر العقل وارتباطاته المختلفة . وتستمر هذه العملية حتى الوصول إلى أعلى تركيب جديد وصحيح يتكشف للتفكير في لحظة من لحظات المحاولة والخطأ ، أو أن تنتهي بالفشل . وعلى هذا يمكن تصور الإبداع تصوراً واقعياً يصاحبه نشاطاً يتوافق الظهور على وجود تربية من الأفكار المكتسبة من خلال الخبرة ، يصورها التفكير صياغةً جديدة ، أو يدمجها في تركيب جديد . وبالطبع فإنه بدون تلك العناصر الأولية لا يستطيع التفكير أن يصوغ عملياته الإبداعية تماماً . كما لا شك لا يستطيع أن ينجح التريب ، وعلى تصور معين يجوز أن تكون تلك الحتم (وهي عموماً التجميع) مدد من قبل . فالمعلم والمعلم - فيما يخص « **تربية** » كلاًهما سواء وإحدى ما . فبما يقول الفيلسوف الفكرة المكتسبة إلى رواية أو مسرحية ، فإن **العقل يحول خبرته بالبيانات والواقع التي اكتسبها إلى صياغة نظرية جديدة** . كلاًهما فإن هذه المعلومات أو الخبرة التي اكتسبها والفائدة التي يمكن أن يكتسبها من هذا أو بشكل جديد . وبالطبع فقد تكون تلك المعلومات أو الخبرات المكتسبة من خبراتهم فاعلة أو غير فاعلة من الخبرات التي اكتسبها من خبراتهم

هذا هو لماذا أو لماذا في الترميم علينا التمسك بالترابطية للإبداع . وقد أكد عدد من الباحثين هذه الفرضية لكي يفسروا عليها قوة المحاولات في تدريب القدرة الإبداعية ، والتشجيع على إقامة الدافع نحو الربط بين العناصر المتعارضة ، أو التي تبدو متعارضة . ومن أهم المحاولات في ذلك التي قام بها ميدنيك ، Mednick .

ولا يختلف التصور الذي وضعه ميدنيك ، للعملية الإبداعية الإبداعية التي تبينها التربويون ، فيما هذا تربية الفكرة القوي القوية في هذه القدرة . فهو يشير في أكثر من موضع من موقع أن الأشخاص يختلفون من بعضهم البعض في نشاط هذه القدرة . فالبعض يمتلك قدرة القدرة على وضع على وضع صيغيات جديدة ، ويكون أكثر أسرع من غيره على تقديم ترابطات محتملة ، وغير متوقعة وغير العادية . وهناك ، وهذا هو عين الخطيئون . أي تكون لديهم القدرة على

١٩٦٥ : نظام التفكير من علم النفس التربوي والإبداع من علم النفس التربوي في كتاب من إعداد ميدنيك ويجمعه . (انظر ٢٥)

Mednick, S. A., The Associative Basis of The Creative Process, Psychol. Rev., 1962, 69, 328 — 332. ١٩٦٢

Mednick, S. A., The Associative Basis of The Creative Process, Psychol. Rev., 1962, 69, 328 — 332. ١٩٦٢

Ray, W. S., The Experimental Psychology of Original Thinking, New York: Macmillan, 1926. ١٩٢٦

كما لاحظ الفلاسفة الفكرة في الحركية التي من الفلاسفة حيث يعطي المؤلف إطاراً من حيث علم النفس والعلوم الإنسانية في موضوعات متفرقة في علم النفس التربوي

القيام بالربط السريع وأن يكونوا أيضاً قادرين على تقديم هذه الترابطات بصورة واضحة أكبر من الشعر من كثير المعاني الشائعة . واللفظة الأخيرة هي التي يربطها « مدينتك » استعمالها الخاص . شكل شخص يستطيع أن يصرح بما تكبره في شعره أي كلمة عادية (أي ليست مترابطة بعناصر سابقة من شعره) . وعندما يصرح بما تكبره لديه هذه الكلمة فهو يقوم في الحقيقة بعملية ربط بين عناصر الشعر الواقعية . غير أن الفروق بين الأشخاص الكبيرة في كيفية هذا الربط . وفي نوع الاستجابة التي قدمها كل منهم . فالعالية المستوى تكون استجاباتهم شائعة . وغير قادرة على الشعر من سلطان اللغة بأسرها . وهناك من يصلون باستجاباتهم إلى مستوى من التفصيل والتركيب والعمق . وفي هذا النوع بالذات تفتقر عناصر الخبر الموضوعية بعناصر الخبرة الذاتية من شعر أو وجدان . أو بناء فكري ذي خصائص معينة . ويكون النتيجة الأساسية لهذا الانكفاء إجابات أكثر مما تكون الأصوات الإبداعية موهبة وإدراك .

وبالرغم الطريقة التي استعملوها « مدينتك » على مثالين :

الأولى : الترحيل إلى الاستجابات الشاعرية التي تصدر عن الأشخاص في مواقف عديدة من الشعري آخر للكلمات

مصطفة .

الثانية : حيث يصورنا أخرى من الأشخاص (الذين نريد تقديمهم وتوسيع قدراتهم الإبداعية) على طرح ممتلكات الاستجابة الشاعرية إلى الكلمات الأصلية التي تكبرها . وتستخدم الفروق بين الأفراد في عدد أو مقدار التطوير الصحيحة (وهي عند مراد التوصل إلى التفسيرات الأصلية) التي يحصل لها كل منهم . وذلك إما في سرعة أو مقدار التطويرين معاً .

<http://ArchiveBeta.Bakhrat.com>

تلك القدرة الإبداعية بأن تطلب من مجموعة من الأشخاص (ويكونوا مثلاً) أن يذكروا بأسرع ما يمكن الكلمة (أو الكلمات) التي تعبر عن الفهم عند سماع معنى أو لفظ معين مثل : (نمر - سكر - ليل . . . الخ) . ويحضر هذا مرفقاً عاماً من مواقف الشعري آخر . ويتم بعد ذلك إعطاء استجابات جميع الأفراد على كل منه على حدة . ومن خلال ذلك يتم الكشف عن أكثر تلك الاستجابات ندرة (بالقرن الإحصائي) . ومن بين هذه الاستجابات نلاحظ أكثر ثلاث استجابات ندرة على كل منه . نفرض مثلاً أن كلمة « نمر » كانت « سكر » فإن التعادلات المتخلطة للأفراد قد تكون كثيرة وبعد اختراع أي تشعب أدى عدم فهم الإجابة باستجابات متشابهة ولكن « سكر » أو « نمر » . وهذه الاستجابات الشائعة تكون أقل الاستجابات أصالة لأنها من أكثرها ارتباطاً بكلمة « السكر » بحسب الشاعرية . لكن الاستجابة بكلمة « قلب » أو « نمر » أو « جالس » قد لا تكون من الاستجابات الشائعة أي أنها ندرة وأهمية وفق التعريف الموضوع للأصالة في هذه الأحوال . ويكون التوصل إلى أكثر ثلاث كلمات ندرة على كل منه إلى الطريقة التالية . إذ نوضح بعد ذلك الكلمات الثلاث الشاعرية في الاستجابة على كل منه في قائمة اختيار جديدة . ونعرض القائمة الجديدة من جديد على عدد آخر من الأشخاص . ونشرح لهم الأساس الذي تم التوصل من خلاله إلى هذه الاستجابات . ثم يطلب منهم بعد ذلك أن يوجهاً هذه الاستجابات إلى أصالة اثنين أصلاً كلمة « نمر » الأولى التي أتت تلك الاستجابات . وبين القارب « مدينتك » أن القيام بهذا الإجراء يؤدي إلى زيادة في الأثر الإبداعية على الاختبارات من نوع آخر بعد ذلك . لها وجد أن القدرة في الرجوع والاستجابات إلى أصالة أي سرعة الإجابة على ندرة

الاعتبارات في الوحدة الرئسية القدرة . يولط ارتباطاً مطلقاً وبها القدرة الابتكارية ، والمهارة في إجراء البحوث العلمية نتيجة أو نظرية . ولين له فضلاً عن هذا عدداً آخر من النتائج الطريفة تصلها فيما دلي :

١ - التدريب بهذه الطريقة يعمل على زيادة الاستجابات الإبداعية في مواقف أو الاعتبارات الجديدة . وهذه النتيجة ذات أهمية خاصة من حيث إنها تبين لنا أن تدريب القدرة الإبداعية في أي موقف ينتقل تأثيره إلى المواقف الأخرى . ولا يقتصر على جانب محلي .

٢ - أما لماذا يحدث ذلك أي انتقال أثر التدريب ؟ فإن الشخص عندما يتعلم بالهدف الذي يريد الوصول إليه عند المشغلة يحل المشكلة المواجهة . فإن عناصر الهدف وهي الرغبة في تحقيق إنجاز ملائمة وجديدة ، تصبح شيئاً يضاف لشعائر الموجودة ، أي أنها تقوم بإثارة الدافع الذي يؤثر بالتالي في عقل وإيقاظ تراكيبات جديدة ملائمة . ويمكن أن يقال أيضاً بأن التدريب على هذا النوع من التمارين يؤثر لدى الشخص نوعاً عظيماً نحو الجدة والاعتماد . يقوم هذا التأثير بدور الدافع المحسن الأداء في المواد والمواقف التالية .

٣ - قد يصغر بعض الأشخاص من الزرع بالاستجابات إلى منبهات الأصلية ، أو أن يصل إلى تراكيبات خاطئة . ولا شك في أن وضع تفسير ملائم لذلك من شأنه أن يقلل الضرر . فربما على أحد أسباب القفل في الإبداع لدى البعض . ومن أحد التفسيرات لذلك أن بعض الأشخاص تكون لديهم مجموعة من الأفكار الطريفة ارتباطاً قوياً وطبيعياً بوضوحات شخصية . وأن يكون ذلك أصلاً على أنها أفكارها نظام ثابتة صلبة غير قابلة للتغيير . ويقال هذا حالة من التثبيت العقلي . فما يجعل الشخص عاجزاً عن الخروج عن عناصر جديدة ومبتكرة .

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

والفكر لذلك النتيجة كثيراً من الملاحظات التي تشير إلى عدم الإبداع . فهي تشير أولاً لثقل تشجيع القدرة على الأصالة والإبداع بين الأشخاص الذين لم يعملوا وفقاً لطريقة في ميدان التخصص . فكل من البدون في جميع المجالات هم من بين صفات الشباب العاملين حديثاً في مجال التخصص . والسبب في هذا واضح وفق النتيجة السابقة فإن من أنظر المخاطر عصباً بالفكر الإبداعي أن تحيط تصوراتنا عن الأشياء بمجموعة من العادات المتصلة الثابتة .

وقد علمنا هذه النتيجة من نتيجة أخرى تبرز أسطورة سياسة محكمة تشجع بين العلماء والفكر من نوعها الخدم من التصميم . أو إعطاء سلطة مبررة . والشيء لوب الشخصية والمهارة . إذ من المؤكد أن وضع تصورات من هذا النوع سترطب الطراز بحدوث أفكار ثابتة ، فليد أو الطريقة عادات السنين ، فضلاً عن تلك العبد التي سيضاف للفكر البشري عندما يبدد الفكر ، الأمر من طائف في عبارة الأفكار الخاطئة قبل أن ينتقل إلى البناء والإبداع .

٤ - الأفكار الأولى التي تصدر عن الفكر الإبداعي تكون عادة من أكثر الأفكار ارتباطاً بما هو شائع أو عادي . وهي بهذا المعنى تكون بعيدة عن الأصالة والإبداع . وإنتاج الفكر الوقت طويل لكي ينتقل أدنى إلى مستوى أفضل من حيث الأصالة والابتكار .

ولعلنا نذكر أن هذه النتيجة قد صاغناها في بحوث النوع الأول من التدريب الأصالة كما نوصيها ، بالقرآن .

ونسمح هذه النتيجة بالقول بأن التشجيع على التفكير الإبداعي دون تقييمه ، أو اهتمام بالتكوين ، على الأقل في البداية ، من كسوف الطريق لتشجيع الإبداع والابتداع . وقد أحس أحد الكتاب الأكابر بهذه الخطيئة منذ عشرات الأعوام فصيح جودتة من الانتداعي مكنواته أن يصف هم طريقة لتدريس الإبداع في طال بدواته ، غير التحول إلى كتاب أصلي في ثلاث أيام .

« وحكم أبدأ الأصناف لطيفاً أصلاً لقاعدة الترجمة . نأولوا بعضاً من الأوراق البيضاء الفارغة . وابدأوا في أن تسجلوا عليها كل ما يخطر بكم »

- « بحلول تلك الأيام الثلاثة . اكتمل من غير تصحيح أو نقاش كورس . اكتمل »
- « أرادكم في التسلية . وفي زوجاتكم . وفي الطرب الخركية . وفي صباه »
- « وفي الاعتقالات السياسية . وفي رؤسكم . ومستلزمات الدخنة بعد الفطام »
- « تلك الأيام الثلاثة . من كثرة ما قد أجزتم من أفكار . فكم هو فن »
- « التحول إلى كتاب أصلي في أيام ثلاثة »

وربما يكون في هذه العبارة شيء من التلميح . غير أن القلم جسد الاختيار والفكرية البقاء يستطيع أن يرده بكل سر داخل في المرونة بالقدرة السيكلوجي .

ويبدو لنا أن هذه النتيجة (التي من نتائج التشجيع على التفكير) تراعاتت بعد من المادة والتشجيع من النتائج القوية في البحث السيكلوجي . أن هذا ليس أن الطريقة المثلى في تشجيع القدرة على الإبداع . كما صرح في هذا السطور القادمة لتكتب مفرحات الأساسية بالاعتناء على مبدأ تحليل الحكم . وعدم التقييم . والتشجيع على الحكم أكثر من التقييم . وسنرى الآن إلى أي مدى يمكن أن يكون هذا المبدأ مفيداً من الناحية النظرية والتطبيقية .

المعلومة الثالثة :

سأقتل الآن إلى طريقة أخرى في تشجيع الإبداع . وهي تقوم على أسس . ولو أنها غير مستمدة من البحث السيكلوجي . إلا أنها قد لعبت دورها الأساسي بعد ذلك على يد السيكلوجيون . وسنرى إذا من هذه الطريقة أن البشري التي تحكم التطور بالقدرة الإبداعية أو تنميتها تعتمد بعدد البشري . والنتائج في بصيرة الإبداع على وجه العموم .

من البشري الأساسية في بصيرة الإبداع . أنه لا يتصرف في ظروف مثبته . ولا أي شيء يملك القدرة إلى الظروف الإبداعية أو البشائية . بل أي ظروف الإبداعية المحدودة . فمجموعة شخص في جماعة من الأمثلة أو الزملاء . أو الإصوة . أو الأساتذة قد يكون مثبته إمكانيات الإنسان وفكراته الإبداعية . كما قد يكون على العكس صبر مثبته في طريق إطلاق الطاقة وإفراجها . وبذلك هذه النتيجة على عكس تلك الجماعة وبذلكها . فالجماعة المتسلطة التي تركز على المركز الخارجي للأشخاص أكثر من تركيزها على تير التفكير تحفز البشري الإبداعي لدى أفرادها . فسر على

ذلك المساعدة التي تكثر من النقد ، والتقييم والمساعدة التي لا تنحس في الفراغ - والتي - والقيمة الاقتصادية لكل فرد فيها ... وهكذا . لكن المساعدة التي تتصاحب مع الأساطير والشجع على الاختلاف - ولا تكثر من النقد - وتأخذ موقفاً ابتدائياً - تشجيعياً للأفكار القواعد تكون على العكس من أكثر العوامل خطراً وتشجيعاً للإبداع .

ولقد تب غلة الخليفة كثير من الباحثين فاعلموا أنها مبدأ الوضع حدد من الأساليب في تدريب وتشجيع الإبداع . ومن أهم تلك الأساليب أسلوب القصف الذهني *brainstorming* أو ما يمكن أن نطلق عليه بأسلوب التوليد الفكري في مواقف من المراحل الاجتماعية غير النضجة (١٩٦٠) .

إينكر أوسبورن *A. Osborn* (١٩٢٨) هذا الأسلوب ، ولي يكن أوسبورن حائلاً نفسياً ، لكنه كان من أحد العاملين بشؤون الإعلان والدعاية . هذا فهو لم يدم بصياغة الأسس النظرية التي أقام عليها طريقه ، وهو الأمر الذي تكفل به بعد ذلك عدد آخر من الباحثين السيكولوجيين . وقد وضع أوسبورن ، أهم كتبه بعد ذلك بعنوان « إلهام في مجال التطبيق » . وقد حاول في هذا الكتاب أن يبين أن طريقه هذه تصلح للتطبيق في كثير من مجالات الحياة العملية ، والإدارية والمهنية ، أي في كل مجال إبداعي كغير من إثارة الفكر الإبداعي . وقد كان أوسبورن ، بهذا التصور من الفعاليات الفنية خرجوا بالإبداع في مجال الفن أو الأدب أو التعليم (الشكل التعليمي) إلى مجالات الحياة المختلفة . إن الإبداع - بهذا التصور - دائماً حائل يدمج الفكر لاختلافه لوضع تصورات أو أفكار جديدة ، وملائمة لمواجهه مشكلات مستعصية على الحل ، أو ثابتة يدمر إلهامه على أي نفس . وهذا الأمر يصبح حجاب الحياة المختلفة ، من : أدب أو علم أو إعلام ، أو علم ، أو اجتماع أو رعاية الهندسة ، أو ابتكار الحياة قبل مشكلات الهندسة ، أو اقتصادية ، أو اكتشاف طريقة ملائمة في اكتشاف مع الآخرين ... كلها وأهمها أنها تحتاج أن يكون الشخص مبدعاً وقادراً على التعامل من أسر الحلول الثابتة إلى أسطول الخلاقات

وأسلوب التوليد الفكري وضع أساساً لمفهوم إثارة القدرة الإبداعية . وهذا كان وضعه أوسبورن ، أثبت نجاحه في كثير من المواقف السابقة التي أحتاج إثارة الحلول ، وإبتكار الأفكار . هذا نجد أوسبورن ، يوصي باستخدام هذا الإجراء في أي مواقف يحتاج الفرد من الأفكار للمساعدة في حل المشكلات يذكره أوسبورن ، في نظريه ثانية أن كثيراً من المشكلات الأمريكية قد بدأت تنهي هذا الأسلوب بعد أن أثبت فاعليته (انظر المراجع في جاتية ٢٧ صفحة ١٢٧) . والسؤال الآن ما هو المقصود بالتوليد الفكري ؟

المقصود الرئيسية لأسلوب التوليد الفكري أن نطلق أفكار الأفراد في أي مجموعة دون تقييم ما أثناء عملية النقاش (أو جلسة التوليد) . وذلك لأن إنشاء الأفكار ، أو الإصراف في تقييمها خاصة عند بداية ظهورها قد يؤذيها

(١٢١) المراجع على التوليد الفكري *Brainstorming* باسم برونارد أوس

Osborn, A., *Applied Imagination*, New York: Scribner, 1951.

ومن الكتب الرئيسة في هذا الموضوع : انظر أيضا بعض المقالات التي تتحدث عن هذا الأسلوب في :

Osborn, A. F., *Developments in Creative Education*.

(١٢٢)

Parsons, S. J., *Can Creativity be Increased*.

(١٢٣)

Applied Imagination, 1957, no. 285.

إلى صوب الشخص ، أو إلى أهدافه بالهدف أكثر من الكم فيفي - الفكر ، ويتخلص بالتالي نسبة التفكير البديعة لديه . إن التفكير الوليدة هي وليدة بحث ، أي يطبق عليها كل ما في التوليد الجديدة من مفاهيم . فهي تكون صعبة ، غير متداولة ، ولواضعها أيضا صعبة . فلذا فمن السهل أن تصور أن تؤدي المواجهة البديعة للهدف لها في البداية إلى احتضارها قبل أن تنب .

وقد بسطت الفكري ، وما اليأس من احتضارها إن كانت لا تقوى على مواجهة الهدف ٩ . . . من التوكل أن تقول بأن هذا الأمر هو الأمر الذي فلسفي إلى حد كبير . فالواقع الفلسفي من خلال البحث البيولوجي ، فضلا عن الشواهد التي تثبتها لنا السير الذاتية للمفكرين لنا أن كثيرا من أفكارهم الصعبة قد بدأت من شواهد ، أو طواهر كانت تبدو الباطني تافهة ، أو لا تستحق الاهتمام . وقد قال « لوراند سميت » - وهو من علماء البكتيريا - إن العناية التي توجهها إلى الأمور الصغيرة التي تبدو تافهة وصغيرة ومثلية جدا ، هي التي تفرز النتيجة . « كاتب ابن « تشارلس داروين » عن أنه :

- « كثير من اليأس عندما تصادفهم نقطة بداية الفكرة ولا صلة لها بما بين »
- « أياهم من الأعمال ، يهرون عليها دون أن يصبوا إلى النهاية ، ولا يبدون »
- « فما إلا تفهيرا جزائيا ليس في الواقع تفهيرا على الإطلاق . وقد كانت هذه »
- « بعيدا الأمر الذي يتبعها يأتي داروين « الفكرة الجديدة »

والتيه فلذا البدي لا تقصر دائما على التطبيق على الحقائق البديعة ، التي يدخل فيها أعضاء الجماعة الفكرة والفرار في موضوع أو مشكلة ، بل إن في البداية أيضا على المستوى الفردي . فكل من الأفراد يكونون أنفسهم بأنفسهم . وفي حالات كثيرة قد يكون طموح الشخص نحو الأعمال من أهم العوامل التي تكف عذره على الأعمال . فكلد فإن مجرد تقييم الفرد للأفكار عند بدايتها - وهو أن يعطيها فرصة الاهتمام وبسرعة في عند ذاته ، وبسرعة في البحث عن الجديد أثناء العملية الإبداعية . تقول إنه مجرد شروع هذه الأيدياء في سلوك الفرد يسجل من تفانيه . « مع فكريك أن تصادف صبيها أو محامدا ، وأجل عملية الحكم ، والتقييم لأعماله أفكارك لوكلد أخر .

ويصح : « لوسبون » « ومن بعده « بولز » « Proust أربعة شروط وقواعد تحكم نجاح جلسات التوليد الفكري الجماعي وهي :

- ١ - أن يتيح أي شخص من نقد أي فكرة استماعا لها أثناء الجلسة .
- ٢ - أي محاولة للتطابق يجب تشجيعها والترحيب بها .
- ٣ - ليس من المهم « كمية » الأفكار ، المهم كميتها « كم » الأفكار .
- ٤ - أي محاولة لتلبية فكرة الشخص ينبغي تثليلها ، أو إضافة عناصر عليها أو ربطها بطورها من الأفكار .

ومن الطريف أن النتائج تبين أنه بالرغم من التركيز على كمية الأفكار - فإنه تبين أن جلسات التوليد الفكري بفاعلتها بعمليات استماعية خاصة تؤدي إلى توليد كبيرة في الكم والكيف معا . بل أن بعض البحوث التي أجريت

الأساليب مختلفة التوليد الفكري ، لكن التركيز فيها كان على الكيف ، قد فوجئت بنتائج عقلية إذ لم نرد فيها كمية الأفكار ولا كلفتها التي زعمنا الذكر . وعلى أية حال فإن في هذه النتيجة تعنيف تأكيداً لطبقنا لطيفة شاعت في عرشنا لياقته - تشريب الفكرة الإبداعية في هذا الفصل دومي ان الكلام يقود الى كسب في الكيف وليس العكس .

والتي تتعلق جلسات التوليد الفكري بالشكل الذي يتكلم عنه - أوسبورن - نجد أن هناك كثيراً من الشروط التي ينبغي التنبه لها . فضلاً عما يوضح رئيس الجلسة بعرض المشكلة ، وبعد العرض يقتضيه بهذه العبارة :

« ولأننا نذكرها أنها تزيد كثيراً من الأفكار . وكلها كانت الأفكار غريبة » .

« وغير واقعية لأن هذا الطفل . حلقوا من أن يتخذ أحدكم فكرة » .

« شخص آخر أو أن يقوم بتقييمها » .

لما إذا كان بعض أعضاء الجماعة من الشراعي الذي لا يستطيع أن يقوم منه القسط والقيم الأفكار . فعندما ما كان يُطلب منه بإضافة الخروج من الجلسة ، وعدم حضور الفحشات الأخرى . ونتيجة الجماعة بعد ذلك لتعمل : فكرة تلونها فكرة ، وفكرة تلو من فكرة . عبارة أخرى طرقت بتدريج يعطينا المنظر في حركة دالة . والتي أطلق الجلسة من يداه من القاطبة فله يمكن لומר عدد من **الشروط الخاصة بالجلسة الإبداعية** ، أو طريقة تناولهم . فخصائص الجماعة وتلقبهم بحراهم ليس شرطاً لاجتماع الجلسة . **بشر الخبز الذي يذكر** أن يستل من خلال تأجيل الحكم والتقييم . أما بالنسبة لطريقة جلوس الأعضاء : التي أجعل طريقة من **الجلسة الفكرية** (هذا إلى جوار بعيداً من الرسمية والتكليف . ويصبح بعض الأشخاص ، بعضهم أحد القاصدين حيث يظل أحد الأعضاء واقفاً ، أو جالسا على المكتب . أو مستلقاً على أي شيء . فقد لوحظ أن هذا الأمر يساعد على التوجه نحو غير رسمي ، وبذلك ، ويمنح ، وذلك لأنه يجعل للقاء على الغير لرئيس الجلسة عندما يقوم أحد الأعضاء من مكان لكي يجلس الشخص الواقف مكانه وهكذا هو اليك . وبالرغم من التي لا يرى هذا شرطاً ضرورياً ، فإن الهدف من وراء هذه الطريقة في الجلوس ضروري ، ويمكن تطبيقه بوسائل مختلفة .

والخليفة أن - أوسبورن - وقد كان مهتماً بشؤون الإعلام والدعاية في مطلع فضاء كثيرة في وضع الأسس العلمية لهذا الأسلوب . وقد جاء باحث آخر هو - سيدني بارنز - S. Parnes من بعده ليعمل أن يضع تلك الأسس - وإن بصورها حيادية صادقة على وصرح بذلك - والنظام منطلقا السيكلوجي . وقد صدر - بارنز - سنة ١٩٦٥ مقال بعنوان « هل نقوم حقيقة ماهر التوليد الفكري »^{١٣٣} وقد بين في هذا المقال أن التوليد الفكري ماهر لا جزء من عملية سيكلوجية شاملة هي عملية مواجهة المشكلات الإنسانية بحلولاً إبداعية . ولماذا يكون التوليد الفكري مقتصراً فقط بذاته عند أي محاولة لاستكشاف حل معين سواء محاولة فردية معزولة أو لا . فهي أي محاولة للأفراد يتكون من الخطوات ذاتها لتأجيل الحكم وإبقاء الأفكار في صالح التقلبات والبناء . وبعد هذه الخلفية التي اكتشفها - بارنز - يمكن تطبيق التوليد الفكري على الأفراد بغض النظر الذي تمكن تطبيقه به على الجماعات . ويعود هذه الخلفية إلى حقيقة أخرى في

هذا السلوك القوي . . . وهي أن يلوم الفرد - بين يدين نفسه - بالثورة المولدة الفكري عندما كان على عقله ،
والفهم ، وأن يسمح للأفكار أن تدور فكره وراء الأخرى . . . وفكرة حركة الأخرى بتفاني ، ويحدد غير متصنع^(١٢) .

استنتاجات عامة وإعلامية :

يتقدم هذا المقال إلى ثلاثة أقسام ، يقدم القسم الأول منها شرحاً لاستخدام الأسلوب العلمي في دراسة الإبداع
وتحليله ، مع توضيح التلميحات الرئيسية لهذه الدراسة ، وقد وضع من خلال هذا الجزء ، أن الفكر طية وأصبحت التطور
العلمي في دراسة العمليات العقلية العليا بما فيها الإبداع كانت بسبب ميلها أفكار فلسفية عاجلة ، فضلاً عن بعض
الآراء السيكولوجية فيه العلمية كما أنها مقرونة بالتحليل النفسي الفرويدى . ومن أوضح ما علقته تلك الآراء
أخطاء منها : أن الدراسة العلمية للإبداع أمر مستحيل ، وأن الإبداع يختلف في طبيعته عن غيره من البشر ، وأن الإبداع
والإسماع يرتبطان بالثق والأفب فحسب . وأنه من المستحيل لدراسة الإبداع والتفاهد بالقدرة .

وقد عرضنا للتلميحات العلمية التي تبين الخطأ في مثل هذه التصورات السابقة . وقدم المقدمة العلمية الأولى
على أسس الطرق للإبداع بهذه أشكالاً من أشكال النشاط العقلى بينة الشخص لتفاهد نحو الوصول إلى الشكل
جديدة من التفكير سواء كانت علناً ، أو علناً ، أو علناً . وهذا التعريف للإبداع على أساسه هو من أفكار جواتي
الأخرى والمجلد في هذا الموضوع .

والمقدمة الثانية التي عرضها لنا تتناول في المقام الأول نشاط الأديب وفي فقرة الفرويق القوية . وقد قلنا هذا
أن المحدث من طائفة الإبداع التي توضح كيف أن هذه الأفكار القوية : (١) أنها من خلال عرض مفصل - نسبياً - طبيعة
هذه المفاهيم ، وكيفية التفكير ، والربط بينها ، وبعض الأمثلة الشارحة لها . وقد أولينا اهتماماً بشكل خاص
لمسألة حل عبارة من الأهمية بالنسبة للمفاهيم الإبداع ، وتتعلق بالعنصر أي الدلائل العقلية على وجوده تطابق بين مفهوم
الإبداع كما نقيسه تلك المفاهيم وواقع الظاهرة . وفي عرضنا تلك الحلول قد أوضحنا أن أسلوب القياس - بالرغم من
أنه حازل في بداياته - يعتبر حتى الآن من أحكم الوسائل لقياس الإبداع بشكل تطبيقي ، وأكثرها اقتصاداً للجهد ، وهذا
من الدلائل ، ولقد على التنبؤ بالظاهرة ، والعديد شروطها الأساسية .

أما القسم الثالث من المقال فيعرض نتائج استخدام النهج العلمي في دراسة الإبداع خاصة فيما يتعلق بتحليل
عملية الإبداع . وبين هذا القسم أن من السهل أن نلاحظ وجود العلاقات في الصورة التي يصفها الناس عن الإبداع أو
عن عمله . بعضهم يركز على كمية الإنتاج ، وبسبب الأفكار وبمفهوم يركز على تنوع الأعمال والإنتاج ، والبعض
الثالث قد يركز ، قيمة العمل الواحد كمقدار بين علاقة من الأعمال الأخرى ، وبمفهوم قد يركز ، فكرة الإبداع على أفكار

Marx, J. C., *Suggestions for Understanding Technical and Research Problems*.

١٢٠

Farmer, S. J., *The Creative Problem - Solving Course and Institute at the U. of Buffalo*.

Farmer, S. J., & Harding, R. F., *A Source Book for Creative Thinking*, New York: Scribner, 1962.

Freud, S., *From Delusion to Literature*, in *Psychoanalysis and The Future*, New York: National Psychological Association for Psychoanalysis, 1957.

الافتراضات ، والمفاهيمية المرتبطة . . وهكذا . أما موقف عالم النفس من هذه الصورة المختلفة غير موافقة مبدئي . يقوم على استقصاء مختلف الآراء ، وتحليلها وتأسيسها ثم التوصل بعد ذلك من خلال طرح التحليل المنطقي إلى العوامل الرئيسية التي تنظم العملية الإبداعية بتوحيدها المختلفة . وقد أمكن بفضل هذا الطرح الجديد من وجود عوامل أساسية منها : الطلاقة أو السيولة ، الحساسية للمشكلات ، الرؤية العقلية ، الأصالة والابتداء ، الاحتفاظ بالإنجاز ، ثم أخيراً القدرة على تكوين الترابيزات أو التراكبات الجديدة في تكنر موجودة من قبل . ويستخلص من هذا القسم أنه بالرغم من أن كثيراً من تلك الأمثلة تتعلق ببيان الأبداع في الأدب والعلم ، فإن هناك كثيراً من المجالات تحتاج لمجهود خاص لا يستلزم عواملها . فضلاً على أن يكون وزن تلك العوامل في الأدب أو العلم كوزنها في مجال التحليل الرياضي مثلاً . وعلى إمكان اكتشاف عوامل تساعد على الكشف الإبداعية في مجال التحليل أو التصوير الرياضي ؟ إن الإجابة على أية حال بالإيجاب . . . وإنه على أن الطريق لا يزال مغامرة الكثير من المجهود .

أما القسم الثالث، فيعرض لفلسفة علمية اعترفت في دراسة الأبداع وتحتل بالكتابة تدريب وإثباته . وقد عرضنا ثلاثة جهوديات عديدة لتدريب القدرة الإبداعية والأصالة . أما المجهود الأول فنرحم على الفيلسوف على تفكيره الفلسفي بإعطاء استنتاجات متوفاة على منه واحد . أما المجهود الثانية فهي المصنف على تكوين ترابيزات وعلاقات بين مناهات متضاربة غير متشابهة فاصراً . يعتمد المجهود الثالث على إثارة التفكير الإبداعي والتوليد الفكري من خلال مواقف من التعامل الاجتماعي على شرط أن تكون تلك المواقف حالية من النقد أو الضم .

ولئن نتاج هذه المجهودات المختلفة أن الأبداع يتغير عملية متغيرة بلدت على أي سلوك آخر وذلك من خلال التشجيع وزيادة الدافع لإعطاء الأفكار الجديدة والشفرة . وتستمر الكثير التعليم لفترة عديدة يبدأ الأبداع بعدها في التناقص . وينقل التو المعلم من فائدة أو حافز معينة إلى مواد جديدة . وتبين هذه الدراسات فضلاً عن هذا بأن تربية القدرة الإبداعية يصبحية تغير ثقافي في الشخصية بشكل عام . وبالقدرات في سمات على اللغة بالنفس والبدان ، والقدرة على القيادة . ولعل أهم ما تبينه هذه النتائج على الأبحاث أن الابتكار الأولي التي يخلق فيها ذهن الأبداع تتكرراً ما تكون مبتكرة بالنفس التحليل . ولا تظهر الأفكار المبتكرة والأصيلة إلا بعد استمرار وعلمة طويلة في عملية التعلم مما يدل على أن التشجيع على ذلك ، التكميم ، يؤدي إلى زيادة في الكيفية وليس الكمية . أما ما الذي يؤدي إلى زيادة الابتكار الإبداعية ؟ فهذا أيضاً نجد أن البحث التجريبي ، البيكولوجي يساهم في تحديد متغيرات نوعية يعود بعضها للشخص نفسه كملوه من التعصب العقلي ، وبعضها يعود لميزة الأبداع ينمو في ظروف متشعبة غير مثبثة حالية من الحكم والتقييم . أما البعض الآخر فيعبر عن عمليات الأبداع ذاتها . فالاستخدام العملي للتفكير الإبداعية ، وصعوبة العمل ، ونجاح الشخص فيه كلها عوامل من شأنها أن تزيد من الدافع والنجار الذي من الفكر الإبداعي والأصالة .

تختلف دراسة حياة عقول البشر ذاتيا عن أحداث
غير عقلية ، ومن أحداث شخصية قريبة لديهم . ولقد
كان للأطباء والباحثين في العلوم الانسانية وجميع الجهد
بالمستمر في دراسة مشكلة العقيدة ، وربما كان ذلك
راجعا الى صعوبة مشكلة العقيدة والعقود والمفردات في النصف
الآخر من القرن التاسع والثلث الأول من القرن
الحادي . وهذا ما عرّف من ذلك الى استخدام مفاهيم
« فريد » في التحليل النفسي في شرح مواضيع النشاط
العقلي . .

وهكذا حاول الكثيرون من المؤرخين والباحثين من
يستخدمون المصطلحات الطبية ارجاع العقيدة الى
الجنون ، وشرح الحياة الى تفرع المرض . وهذا ما أدى
الى الربط بين العقيدة والجنون . وقد كانت الأبحاث
التجريبية والتي بدأت مع جالون Galton ، منذ
القرن التاسع عشر قد أثبتت أن شعور الجنون بين
العقيدة التي يحد من الفكر البشري ، إلا أن الربط بين
العقيدة بالجنون اختار يترك في كثير من الدراسات .
والمصطلح الذي اعتد عليه تلك من معرفة تلك العقيدة
يهدف الى أغلب الأحوال بكثير من خصائص العقيدة ،
وأما لعل الى الانسلاخ والأيدي القسرية بالعبادة
الاجتماعية ، وهذا ما يدفع من عدم مساواة بكثير الى
أهمه بالجنون لتصويرهم عن فهم حالة الدماغ
والسلوك تتكلم على الأمر .

ومن المضحك أن نذكر أن العقيدة يفرقون بين الجنون به
الأخرون جميع ، وهذا ما عرّفه « لارا جيفرسون »
Lara Jefferson بقولها : « لقد أصبحت في
نظرهم . جنونة ليس بسبب بعض الميول في العقل أو
الانسحر بالعبادة الداخلية ، Some inner
deformity ، ولكن بسبب الرقابة أو الانسحر
النفسي العف ، وبسبب محاولات إيجس التي »

ديناميات العقيدة

محمد أحمد محمد

مدرس علم النفس

كلية التربية - جامعة طنطا ولفر

التي هو أنا على الصعود إلى الشكل الذي يريدون^{١٦٦} . ولكن المعرفي دائما لا بأنه بذلك لأن طريقة يكون واضحاً
أحد ولذا فهو يستمتع لهذا بهذه الداعية ، ويقول أغلبهم عن تلك : ، I am enjoying my insanity .

والواقع أن كل محاولات الشخص للتعبير وطرح الجديد غير المكوف في الفكر والنتاج ، وبما لا يتعدى صناعة نفسه
جيدا ، هو مكره الضائع مرصدا ، وهذا مايقابل مع تعبير فرويد في أحد خطباته من أنه : «حالات بدء الشخص في السقوط
من معنى الحياة وفهمها ، حالة يكون مرصدا»^{١٦٧} .

وقد طبقت مشاهدات التحليل النفسي على كل من ليواردو دافنسي ، ونيكولاي واراسكوي وبستينسكي
والكثير من المعاصرة الآخرين ، أما بدلا من الدراسة الموضوعية للشخصية وابداعية هؤلاء الفنانين ، حل عليها تحليل
العلاقات الرعبية لشخصياتهم وبكونياتهم القارعية في أصنافهم ، وأصبح الانتاج في البلاستيك ، وهكذا يلعب
التحليلون النفسيون أن أن أهم العوامل المحددة للإبداع والنتاج الفني هي الدوافع البغرية في الإنسان ، أن أحد
الزواجات النفسية اقياما لها في بعض النظم على الجراحة والجراحة والتدريس أو الفرجة ، كما أن الزواجات النفسية تحد
اقياما لها في الأصناف الفنية المختلفة أيضا في حالة ليواردو دافنسي ، Leonardo da Vinci ، وفي تحليل بعض
الأنوار الخاصة بالجنس الآخر ، وفي الأصناف المبكرة لفرويد هناك النشاط الإبداعي كان يستر الطلاقة الشجاعة للجنس ، وهو
المحدد العام لكل كل من ، أما على الامتداد لفرويد إمكانية طرية لاستنتاج هذا العام لدى المعرفي وبكون الشخص
الإبداعية كمظاهر مختلفة لطاقة اللبوة ، على أن يفسر ، وبخاصة من ظاهرة الكابوسيين ، قد أرجع المعرفة إلى
الانحراف في النمو الجنسي ، ولكن الفحوصات لا تجد أن السقوط في الجنون في كل أن الأعصاب والأثر في النفسية
الخطيرة توجد عند الفنانين من الناس جيدة إلى كثيرا من تواجد عند الناس الجاهلون ، وفي نفس الوقت كان دور
التكوينات الوحدانية في التفكير الإبداعي الآن ليس مرغوبا ، ولكن ليست هناك معلومات كافية عنه ، كما أن البعض
مثل أوتو ، Otto ، قد نظر إلى المعرفة على أنها يعرض عن نفس يعنى منه المعرفي ، ولكن النشاط التلقائي في هذه
الدراسة تدل على أن صفات المعرفي في مختلف النواحي هي أقل من التوسط العام لهذه الصفات .

التصورات المعاصرة عن المعرفة :

ودور سؤال عام من الأمور التي يتوقف عليها تحقيق الجهد الإبداعي : على التوبة ؟ على الصفات النفسية -
الارادية للشخص ، أم على التوبة ، النجاج ، المعرفي المتوافق والاعداد ؟

ولقد حاول أسلاف علم النفس الفرنسي تولوز ، Tolos ، تقسيم شخصية «زولا» إلى مكونات مستقلة ،
وانتهى به البحث إلى التفكير من المكونات والعناصر النفسية التي هي ستة أو صفات للتفكير من الناس الذين لم يستعوا
بمعرفة «زولا» ، فلكل كان العديد من المحاولات للتعرف عن صفات خاصة بالمعرفة لم تكن بالنجاح ، والرقى

Jefferson, L., There are my sisters, Tulsa, Wilshire publishing Co., 1948, p.20.

(١٦٦)

Field, J., A Life of Otto's (New, pulishon Books, N.Y., A., 1952, p.20.

(١٦٧)

الذي يرجع إلى طبيعة الأطفال والبالغ بأن العيوي النفسية ، سيكولوجية ، فزياء ، والتي كان أساس الدراسات الرومسية الآتية الشهيرة ، قد حلت هذه وضعية أكثر انتشاراً من شخصية عالية للعيوي . كما ظهر التأكيد على العفوية أو الصدقة المسجدة كمنهجية أساسية للإنجاز .

إن توريه القرائن أو تواتر الظروف الوافية أو التلقا المواقف النفسية هو مايزو العام الناجع من الشخص المطبق ، وقد عبر عن وجهة النظر هذه الكاتب وعالم الطبيعة الأمريكي الشهير د. « هول Hall » . ويحسب بأنه كان الذي كل شخص جهدا عبقريا ، ولكن فقط في مجال واحد من مجالات العلم أو الفن ، والهم أن هذا الشخص نفسه فيه ، والصدقة فقط هي التي يمكن أن تساعد على ذلك . هذا إلى جانب تأكيد هولبريد ، Whitehead ،^{٢٢٠} على ضرورة العيوي على الأسس بناء الصدقة في حيزها . لأنها - سواء كانت في صورة حل سليم أو فكرة جديدة أو قدرة تعبيرية غير مطروقة من قبل - تأتي في صورة ومضات تلعب ولحي . ثم تلعب والتلقي . وأصل هذا يتفق مع رأي جون ديوي ، Dewey ، في أن الفكرة الجميلة للفكر الجميلة تأتي وقتها تريد هي لا وقتها تريد نحن .

ولما على هذا المدخل الخطر يرجع إلى حين : الأول : أنه يوجد نسبة أساس لوري القول بأنه فيها يتعلق بهذا « بعد نفسه » فإن الشخص التوجيب الاستعداد فقط الصدقة ولكن أيضا التلقا إلى جهة معينة أو عمل معين . وثانيا : أن تاريخ حياة الطفل - يقدم لنا أمثلة كثيرة على أن العفوية يمكن أن تعبر أو تزي أو تشكل حتى في أكثر الظروف الاجتماعية سوءا .

وقد قدم مكتب التعليم في الولايات المتحدة الأمريكية (U.S. D. E.) في سنة ١٩٧٢ نصيحة للطلاب التوجيب أو العيوي بأنه « صاحب الأداء العالي أو الانجاز العالي في واحد أو أكثر من المجالات الآتية :^{٢٢١}

- ١ - القدرة العقلية العامة .
- ٢ - القدرة الأدبية المتخصصة .
- ٣ - التفكير الابتكاري أو الخلاق .
- ٤ - مهارة القيادة .
- ٥ - الفنون البصرية أو السمعية .
- ٦ - والفنية النفس - حركية .

ويرى وارنر ، Warner ، أهمية التعلم في جامعة والمعلم أن هذا التصرف ينسب على كل الصفات السابقة عليه بأنه يؤكّد على أهمية تقديم المساعدات للموهوبين لكي يصبحوا كثرين على أفضل استخدام للمدات والمجتمع . لأن الصفات السابقة على ذلك كانت تولي اهتماما ضعيفا الحاجات النفسية للقرء والمجتمع .^{٢٢٢}

^{٢٢٠} Whitehead, A.N., Russell, B.: *Principia Mathematica*. 2nd edition, Vol. 1, Cambridge University Press, 1938.

^{٢٢١} Markard, S. P.: "Education of the Gifted and Talented", Report to the Subcommittee on Education, Committee on Labor and Public Welfare, U.S. Senate, Washington, D.C., 1972, p. 18.

^{٢٢٢} Warner, D.A.: "The School, The Community, and the Gifted Child", *Educational Leadership*, C.T.B. McGraw - Hill, March 1977, Vol. 34, No.4, p. 488.

وبذلك ساعد ذلك على أن تظهر في السنوات الأخيرة وجهة نظر وسطية جديدة تقول بأن العبقرية كخاصية نفسية مستقلة لا توجد ، وأن عبقرية الشخص المتوسط لا تتميز بتزايد خصائص فردية أو خلقية ، ولكن بالتطور والظهور القوي لبعض الصفات أو الخصائص مع زوال البعض الآخر ، ولكن أيضاً مع كبت الثالثة . وبالتالي فإن الأمر في هذه الحالة لا يتعلق على امتداد عنصر جديد أو مكون جديد في الشخصية ، ولكن في امتداد بناء أو امتداد تنظيم هذه المكونات .

عزائم الشخص العبقري :

كان رجال الفسوح يرون أن مواهب الشخص يمكن أن تحدد بمرور أو ترو، حينها ، وكان لبارلو الكلف يرون أن ذلك يمكن أن يتم بدراسة خطوط رأسية اليد ، أما الفيلسوف ماكس إيرون أن ذلك يعتمد بوضوح النعم في الحياة في الحياة الميلاد . وقد أصبح كل ذلك معروفه مع التطور العلمي اللاحق ، رغم أنه يمكن القول بأن بعض السمات أو الصفات الأثيرولوجية المتعلقة بخلق أو تفاعل مع خصائص نفسية معينة . وهذا ما يمكن أن يشرح مثلا العلاقة العكسية بين التكوين والوظيفة ، خاصة تأثير جيل وراثي واسع على سمات شخصيات أو صفات . وهكذا فإن الأبحاث التشريعية الاحصائية الدقيقة قد أكدت أن متوسط طول ووزن العلماء المشهورين يكون لصفات أقل حداً ، وأن المجموعة عند الكثير من العلماء كانت من النوع الذي يسمى النمط المتعاطف أو الطيف الذي يميل اليه اليه الطيف العلمي الذي له على الوجود ، وصاحب صفات الجدية الفكرية والقدرة على التحليل .

وكتلف دراسات أخرى ، مثل دراسة من قبل Vickers ، على العلماء من مختلف جنس في الولايات المتحدة الأمريكية أن توزيع ميلاد العلماء من البداية يقع التركيز في الفترة الممتدة بين القرنين السادس عشر والثامن عشر ميلاد البشر المشهورين في هذا النوع ليس مرتفعاً جداً ، . وقد كان التوزيع يميل إلى نسبة المولودين بين شهر ديسمبر ومارس من بين كبار العلماء وعظماء الفنانين أعلى بكثير من نسبة من يولدون منهم بين شهر أبريل وشهر نوفمبر . كما اكتشف أيضاً طول حياة العلماء المولودين في الشتاء وفي شهر مارس بالمقارنة مع أفرادهم المولودين في بقية شهور العام ، هذا بينما نسبة من يولدون أطول من البشر العاديين هي بين من يولدون صيفاً وفي الربيع ، وهذه ظاهرة نفسية (1) والخاصة بالكليية الحرة لا يتكافؤ الفرد هي الصفات الجسدية الجيدة ، ولكن أن تذكر نسبة من عظماء البشر كانوا يولدون بصفة جسمانية عالية مثل فيثاغورس وليوناردو دافنشي . ومن الطبيعي أن هذه الصفة يمكن أن تكون مفيدة لفرد حاله والعالدين مع الطبيعة والجيولوجيين والباحثين مثلا . رغم أنه لا يجب أن نعزل عنها كثيراً ، حيث يمكننا في المقابل أن نذكر أمثلة معضلة هي قلة البشر المشهورين الذين بصفة جسمانية ضعيفة وهم كليا جسمانية على سقراطيس ، كبلز ، ميلتون ، كولون ، بروس وآخرين .

هل يلزم للشخص العبقري : الذكاء أو النوعية ؟ أم كلاهما ؟

يجب بداية أن نذكر أن هناك ثلاث حالات أو مستويات لذلك كما أوضحت الدراسات الحديثة هي 1 ، ب ، ج . ، والذكاء من 50 إلى 100 هو مقداراً نسبياً حد الفرد أو استعداد ، جيني ، موروث القسم العقلي . وهو وراثي أيضاً

(1) Vickers, J. S., "Scientific Genius 1900-1940", in American man-of-science, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1948.

حسب تعريفه ، « ولا يمكن صلاحته بشكل مباشر ، بل أنه لا يصبح تعليميا إلا عندما ينمو في محيط خاص من ويظهر بأنواع عديدة من التصرفات ، وأنقل على ذلك هو الطفل الذي بدأ يولد بطابع « جيدة » لتكلام ، إلا أن اللغة التعليمية التي تطور عند متكون لغة الصغار التي بدأت حينها . وهذا الاستعداد الذي يتضح هو الذكاء من اللغة « ب » ، وهو نتيجة للتطعيم والتشجيع . أما المعنى الثالث للذكاء الصنف في اللغة « س » فهو ذكاء الطفل أو الراشد الذي يجري لقياسه « باختيار الذكاء » ، وهو ليس ذكاءا كليا أو اختصاصيا كما قد يبدو ، إذ أن اختيار الذكاء هو عبارة عن كافة أنواع المهارات التي يجري اختبارها خاصة على أنها ذكاء . وهكذا فهي تعطي تقديرا جيدا لسوي الذكاء من اللغة « ب » الذي يقصد الذكاء من اللغة « أ » وقد جرى استبطان اختيار الذكاء ، « الأثر في الحقيقة للاجابة على مشكلة عملية تعليمية . وقد حدث ذلك سنة ١٩٠٠ حين طلب من الدكتور « ألفريد بينيه » في فرنسا أن يضع اختبارا يمكن بواسطته تحديد القدرات الذين لا يستطيعون إتمام مقارنتهم في نفس السن ، بسبب انخفاض مستوى الذكاء لديهم . وهذا هو بالتالي التي صممت من نوع خاص . كانت هذه هي البداية التي انتهت بعد ذلك كافة أنواع الاختبارات اللاحقة ، والنتيجة خاصة هي عبارة عن معدل يقارن بين العمر الزمني للطفل والعمر الزمني .

والصفة المبرهنة للشخص المبركر هي السوي العالي للذكاء . وقد قامت الأستاذة الأمريكية « كوكس » بدراسة تاريخ حياة ٣٠٠ من العلماء والمفكرين ورجال العمل الاجتماعي والكتب المشهورين . وقد كانت معدل الذكاء أو نسبة الذكاء « أي الدليل الكمي للذكاء ، والذي يقدر من النتيجة امتحان تعليمية » مع ٢٠٠ مليم يزد من ١٢٠ . وعلى هذا السوي العالي للذكاء ، يوجد في دول أوروبا وأمريكا الشمالية عند « ألفا » انخفض الذكاء ، أي أنه يوجد عند المعاقرة نسبة تزيد ٦٦ ضعفا عما يحدث بين البشر العاديين أو المتوسطين ، (رغم أنه ، وبخلافه ، رأي نفس الكيفية ، فالعديد من المشهورين مثل بوس ، وكوك ، لاغرين ، سرفانتس ، فارادي ، كوبرنيك ، والعديد غيره هم كذا معدل ذكائهم أقل من ١١٠ . أما بينهم لا يعرفون كثيرا على المتوسط العام للذكاء . هذا إلى جانب حالات مشهورة لأشخاص ذوي صوب أو نقص عقل وتدريب مواهب وفترات طلاء في الرياضيات والعلوم .

ويقال السؤال عن العلاقة بين الذكاء ، وعامة الذكاء ، الفطري « أي الذي يتكسب خلال عملية التعلم » ، وسوي الجهود الابتكارية مشكلة عامة أمام الباحثين . وقبل بعض العلماء إلى القول بأن التعريفات الزائدة ، والتي قيل فيها إننا على النج ، تعطي التفكير الابتكاري وتعبر عملية غير مرغوبة بالنسبة للتعليم . والفرقة الواضحة تؤدي إلى قول البعض ، ذلك أنها تجعل الفهم داخل عقله جافا ولا يعطي لتمام أو لثبات إمكانية مشاهدة الأتيان في مجال آخر أو إمكانية أخرى . ولذا يرى ميرتون « Merton »^(١) أن العلماء يجب أن يطلق على جهودهم ذات السابغين والمفكرين ، ولكن الإطلاع الفذوب والمعرفة والرواية جدا تؤدي إلى انخفاض ابتكارية مواهب العالم . وهناك بالطبع وجهة نظر ثالثة للفطري ، لأن ذلك يمكن أن يحدث غالبا في ما يمر الشخص من الصب الزائد على النج بالقرار في العادة أو الآلية ، وهذه كذا الابتكارية وليست من سمات الفطري .

والملاحظ هذه الظاهرة تقول بأن الأصغر ، التي تعطي المبادئ العلمية في الإنتاج يمكن أن تول مشكلة أعطت عليها

بأنه ليس مشكلات المفهومين المتخصصين بدون نتيجة . وفي نفس الوقت فإن مثل هذه الأجهزة تحول دون عملية النشاط التكنولوجي الابتكاري ، مما يقدم معطيات مثاقفا . والتخصص الواضح هنا في القول بأن مدونة الإطلاع يمكن أن تصبح عملية أمام ابتكارية العالم ، لأن مدونة الإطلاع بالذات هي التي تتيح للعالم أن يرى حادثة بحثه في أشكال وانكشافات متعددة ، ويمنحه به عن البطالة الجائدة التي أسبغت التخصصات الضيقة . وأخيرا ، وبأنه فيما يبدو القويمة الأولى أنه الخطيئة . والعصاة الأخيرة عملية عامة لأي صورة من صور الابتكارية أو الإبداع .

القول المتعدد الجوانب كصفة للعلماء :

لقد كان أشهر العلماء حسبنا من منطلق هو العالم في الشخصية : فقد كان أينشتاين مولعا بالآداب ويعرف على الكمال ، وكانت مثاليته مؤلفا لثلاثاته في الترخيص الفن (الرسم والتصوير) . وكان عالم الفيزياء الشهير هايزنبرغ كونه في مراحله بارعا ، وهكذا أيضا كانت القول الشعبية والنشاط المتعدد من منصات شخصية هيجل وبريكرات ، أينشتاين ، آينشتاين ، وأخيرا ، والعديد من مشاهير العلماء .

وهناك أمثلة كثيرة تقدم صورة للتخصص أو العظيم التفكير العلمي والعقل . أو النشاط العلمي والعقل ، وهي أمثلة العلماء قدموا أنتاجا ابتكاريا في الفن مثل : **بيروغوف** ، **جيه** ، **أمانتوف** ، **باسكال** ، **براهين** وغيرهم .

وفي نفس الوقت فإن العلماء لم يتركوا مجالهم في التخصصات العلمية ، بل إنهم كتبوا بحوثهم في مجالات كثيرة في تخصصات غيرهم ، وأما في الفن في أحد العلماء لم يكتبوا .

<http://archivebeta.bakhril.com>

ومن بين العلماء من يمكن أن نشر في عالم الطبيعة الأمريكي الأشهر : **جول** ، **صاحب** العديد من المؤلفات الأدبية . وعالم الأحياء الكندي ، **الكبير** ، **ديفيل** ، **أساتذة** الطبيعة الكندي **الإنجليزي** ، **ستار** ، **وكذلك** **مواطنه** **الكتاب** ، **فيلسوف** ، **ميردوك** ، وغيرهم .

ومن المعروف الآن أن أساتذة ورسائل الفن يمكن بالقويمة أن تساعد في تربية وإدراك السلوك . وأن تصور سلوك ومشاعر العلماء وتوجد ، ربما ، فالحق بفرض أنماط وأصناف مختلفة للمعاني والفكر والملاحظات النفسية نحو الكون . علاوة على ذلك فالحق بعمل بطيء على تشكيل المفاهيم الاجتماعية نحو أشكال الطبيعة والسلوك الخ . ومن هنا نستطيع القول بأن الفن هو أحد عوامل التطبيع الاجتماعي للشخصية العلمية . التطبيع الاجتماعي على المستوى الأيديولوجي ، وعلى المستوى النفسي الاجتماعي .

وتأثير الفن على التطور الابتكاري للعلماء يكاد الآن يكون من المستبعد . والقصد هنا من ذكر الفن على النشاط الفني للعلماء ، وهو ما لا يترك إلا حقيقة الشخصية والمعطيات الموضوعية . والتأثير يظهر في كل مراحل البحث العلمي : في تحديد المشكلة ، طريق وأصناف العمل ، ثم في صياغة النتائج . ويمنحه بذلك في كون قيمة الأنتاج الفني هي في وقت واحد عملية صياغة هذه الأفكار أو تلك وهذه الصور أو تلك في وهي العالم . ثم أحيانا الظروف والفرص المتاحة لتسهيل الأفكار والصورات العلمية في عالم الواقع . ومن هنا كانت فكرة « **أولوين** » المعروفة عن دور الطوائف الفنية في الابتكارية العلمية . ويرتبط ذلك أيضا بدور الحرفاء العلميين في كل مراحل الابتكارية العلمية ، وكل الحقائق العلمية

كانت أولاً علاقات في المجال الحسابية . ولذا قال « كانت » ، **Kant** ، رأي التقليد أو المحلية تركيزاً من مفاهيم وخطات المعالجة وأحاسيس .

وإذا كان محل المشكلة يتطلب إدخال شيء ما معروف في تعقيد الشكل أو التواجد الجديد أو الاختلاف غير المتكافؤ ، فإن الدخول المتكافؤ للمشكلة يحاصر الطريق الضروري لحل المشكلة في نفس الموقف المحدد . وهكذا فإن تاريخ الفرضيات العلمية لم يكن بأن صوهر الظاهرة يقتضي عن العلية بواسطة بعض المبدأ التي يترجم إلى استنتاج حتى يتمكن الوصول إلى الحقيقة . ولكن هذا التفكير بحسب القديم تعوق ذلك . وأيضاً فإن تفكير المبكر يولي بغنى في أمر وحدته العقل ، وفي هذه اللحظة فإن إجراء نظرياً خارجياً يتدخل في مجرى التفكير ويضعه ويرجمه الترجمة التي تقود إلى الحل الذي يبحث عنه . فقدم الأحداث بعض مآخذ يبدو لها ولكنه يساعد العالم كثيراً ، مثل تعلق بعض الشخص بنظام بيته الميكانيكي الذي أوحى به الكبارى العلوية ، وحتى سقوط قنطرة نبوت الشهيرة البع . وهكذا فإن الصدفة تنبؤ في مكان نقطة تقاطع أو اتجاه الأحداث أو المواقف أو المشكلات . وهكذا يقول « بوبر » **Popper** ، بأنه ، في دور التولد أو الابتكار فإن الطريقة تبدو في غير حاشية إلى التحليل المنطقي ، وأثبتت نجاحه أنه ، لا يزال من الصعب على التفكير الحديثة إلى حل الشخص . أو كيف يحدث ذلك ، سواء كانت هذه الفكرة من لحظة موسمية أو من استمرارية أو بطريقة علمية ، هو سؤال مهم العلم نفس التجريب . ولكنه لا يرتبط بالمشاكل المنطقية للصدفة العلمية .¹⁹ وقد ظهرت في تاريخ العلم ضرورة صلابة الارتباطات المتداولة وضع طريقة عامة لتجاوز العلم ، وهي : فرنسيس بيكون²⁰ . على سبيل المثال ، أن وضع هذه الطريقة يمكن . وأن يكون من شأنه ابتكار أو اكتشاف الحقيقة أدت بالصدفة طارئة ليست مبدئية أو قواعد عامة للابتكار . كانت الفكرة التي ترأسها بكون مكان أن تتم الاستقصاء بطريقة منهجية مستمرة ومنظمة .

وتعريف إلى ذلك فقط أن الأحداث المعروضة لا تظهر في أغلب الأحيان كدور في السحب التي تقع في دائرة بعض العالم أو الميكانيكي الذي يتصور برهانه . ولكنها تظهر والتكشف كشأن عقلاني أو ارتباط عقلي للمعطيات والمعارف من هذه العلوم والفنون أو حتى من مجالات الحياة العادية . وهذا فإن الأفكار الجديدة تنبؤ في نقاط تقاطع أو اتجاه حاشية معروضة من قبل . والمولد والمعارف التي تخترق ما وراء حدود الشخص الضيق توفر إمكانية التعاقب التي مستطاع البعد من الظاهرة المعروضة بحيث تراعى في إمكانيات واسعة جديدة .

والشخص الدليل والفرصة الواسعة والمعبرة في المجال هذا بالطبع غير حاسم في كل مجالات الابتكار . هذا ، رغم أن الدافعي الظاهري المعروف للمنطق ، الذي يكشف عن أن عقل العالم يحاصر أو المبررات الرئيسية في الأحداث الحق ، والذي هو سبب رئيس للصدف وسطط المليون في المدارس ، يبدو أمثلاً كثيراً على صدفة على الابتكارية من ضيق التفكير والشخص الحق . وهكذا فلا يزال « مديان » في فترة إعداد الجسول الزمني لم يتذكر تحتاج إلى العناصر الكيميائية . كما أن الكثير من مناهج الموسيقيين لم يكن لديهم في البداية أي آلة موسيقية ، كما أن البعض مثل « فيسول » ، « دانت » ، « داروين » ، « موريس » ، لم يتبع لهم على وجه العموم أي إعداد متشخص . ولكنهم كانوا

19. Popper, K.R.: The Logic of Scientific Discovery, N.Y., 1959, ص 10.

بمعلومات القوم . بل إن بعض العلماء يرون أن بعض الفرضيات المنطوية غير الخيرة تساعد الباحث على أن يواجه المشكلات الصعبة التي يواجهها المصنفون غير قابلة للحل . ويذكرون في هذا المجال أن أهمية « الشطرنج » كانت أكبرها معقد إقحام المنطق الغربية الناجمة .

الجغرافي والتاريخ :

دعا نابليون بونابرت ذات مرة عاز الطيعة الفرنسي الأشهر « لامير » « Lambert » ليشترك في إعداد مع أسرته . وقد قدره « لامير » هذا الشرف العظيم . ولكنه في اليوم المحدد جلس في مكتبه منذ الصباح ونسى الذهاب إلى موعد الأمر المقرر . وكانت مشكلة .

وفي التاريخ حينما كان عظيم ولكن أن تمت القويحة الأولى مذكرات غريبة ومنطوية . ولم يحل المثلث لهم ذلك . فكشف عن حبه الخفي وهو الألفه بكل القوى أو توجه كل قوى الإنسان لتحقيق الحقد . المشوق . والشخص العفري يرفض القراء القاري ولا يسعى إلى التفرغ الاجتماعي الحول أو القصب الرافي . ولكنه في نفس الوقت يرفض بحثه أن يترك من قضاياه أو يتأذى عنها حتى أن والده يصاحبه أفكاراً هورية أو متعرجة .

وهذه القاعدة الأساسية هي التي قامت من روبرت إلى آخر العالين . وألمت بوشكون وبورون في السجن . وروبرت ملر في مستشفى الأمراض العقلية

ولم تكشف الأحداث عن أن منطقاً الخفي منطوي . فحينما كان يفتقد إليها عدم الحصول العقل والاعتماد . وسواء القافية لتكليف مع الوسيط المتكامل . وعدم القوية أمام مصروف المتعرجين . والعداء والاشكاز . التنظيم الذي العقل . والبعد عن معارف السيرة العلية . وهكذا فإن الشخص العفري يتميز بأنه غير القاري بما يقبله طبيعة وسرح العقل لتفسير . والقافية المتشبهة للآباء . وغيب الابتكارية والاستغالية كلها عوامل تزيد من لعقل الشخص بالأحرار وتقلل من مبادله . وبالتالي من تناوله الابتكاري وذلك . وهذا ما عبر عنه « نيجينسكي » Nijinsky « أعظم عقل الباطن حتى الآن يقول : « As I do not Want to , I will Live Live Like other people , in order to be understood by others »^(٢٠)

والعلم بالظواهر غير المكونة أو غير العلوية في حالة غياب هذا الاستغالية في التفكير يدفع إلى القروب من القوميات الشخصية . وهكذا مثلاً فإن « كمبرنيج » الذي اصطفاه لأول مرة سنة ١٩٩١م بظاهرة القافية الخفية المعاصرة الحالية لتشكل والتحويل . لم يحسب ذلك ظاهرة جديدة . ولكن تجربة حادثة فقط . ولعل ذلك هو ما يدفع إلى فهم الخاطئ . للقوميات العلوية على أنها بعض صيغة عائلية . ويترك دور المواقف الأساسية الأخرى . الشخصية والوضعية . في الحصول إلى هذه القوميات . ولربما مع المشكلات أو القوميات التي الصيغة المتعددة يرجع بالابتكارية إلى البداية أو التكوين أو الخدم فقط . ويستبعد إمكانية التحليل المنطقي للقوميات العلوية .

Nijinsky, V., The Diary of Vaslav Nijinsky, N.Y., Simon and Schuster, Inc., 1936, p. 124.

والشعور من القويّة الذاتية للشخصية هو كذا لك شرط أساسيّ للإنشائية . وبين هذا كله « عبري لوشاكيل » يرى أنّ البشر الكائنين على تغير مبادئهم الأولى قليلون جدا . وأنّ أحد أسباب نجاح « كلود برنار » و « باسني » كان ليرهما بذلك . إذ أنّ أعمالهما قلقت طرف كل يوم فروضا جديدة . ولكن عندما كانت التجارب تؤيد هذه الفروض فإنيما كانا يتعدان حياء بسيرة . ولذا أيضا قال « كلود برنار » بأن هؤلاء الذين يقولون لكلا طريقة في أفكارهم يصحون غير مهملين لتقديم اكتشافات جديدة .

مواقع الإنشائية :

إنّ الوعي الذاتي بالشخصية يمثل وحدة المعرفة والشعور (المعارف والشاعر) . ووجهة نظر الشخص ليست فقط المكاشاة . ولكنها أيضا تعدد صور الواقع . هي البناء الداخلي للشخصية . وتضمن وجهة النظر جوانب منطقية وشعورية وإبداعية . ولذا يكون من الخطأ إرجاع وجهة النظر إلى الأساس أو الزمان . الأيديولوجية فقط .

وفي ظروف معينة فإن هذا الاتحاد اسم الواقع يصنع في الوعي الفاعل بالإنشائية والقيمة النسبية للمعرفة أو الفكر . وهذه الفاعل تعدد من جهة ثانية بالإنشائية أو النسبية للخطأ .

ومن هنا نرى أنّ كل واحد من هذه الشككة أو تلك تصبح هي الفاعل المعنوية الذاتية للباحث . وهذه الفاعل تعدد الوجهة الرئيسية لأسباب الإنشائية . وإنشائية الفاعل في هذا الموضوع هي في الزمان أو الشيء الذاتي ولو وجهها إلى هذه الوجهة المتحدة .

فإنّ مثلا يصنع الرابطة بين الحاجات الشخصية والحاجات الاجتماعية للعلم : ويصنع بالتالي نظاما دائما للدوافع المعنوية لصور الإنشائية . وهو هذه الدوافع في بناء شخصية العالم أو الباحث ونظامها لا يمكن تجاهله . ولذا فإنّ الكثير من الأحداث المعنوية على القبول بين العلماء ذوي الإنشائية العالية وغيرهم من العلماء الذين لا يربطون على مفهوم الشخصيات للتجارب الواقعية . قد توصلت إلى استنتاج واحد بأن هذه القبول هي قبل كل شيء « قبول في الذاتية ولا ترجع إلى موضوعية عقلية خاصة » . ولذا قبل الأحداث المعنوية كلها أنّ التأكيّد على دور الدوافع قبل دور العقلية في الإنشائية . فالعلماء الإنشائيون يتصرفون بغيراعتبارات خلافية ويكتشفون قويا . وبأنّ داخلهم أنّ المتاحات العقلية قوية .

وأما من الناحية البيولوجية اجتماعية فإنّ إنشائية العالم هي وحدة من النشاط الفكري والنفسي وغير النفسي . ووظيفتها الطابع النفسي هي لوجية ظروف الحياة لكل من النشاط العام والنشاط النفسي الداخلي . ومراحل الأثر أو الاتصال لها خاصية التصحيح السريع للمعلومات في المراكز العصبية الحسية . وبالتالي تساعد على شبكة العمليات ذات الأهمية في الإنشائية . وعلى معالجة الأفكار الإنشائية الرئيسية . والشعور الأساسي في تنظيم هذا الاتصال الفكري لديه عوامل التقاليد والحيرة والتجارب والطابع الخ . وحالة البناء الفعالي . كخدمة أساسية للشخصية . تعبر مكنية أو خدمة لحالة الأثر أو الاتصال . وأهمية البناء الفعالي يتوقف على ارتباطه بالشعور الفعالي والاحتياجات الداخلية والرواسي الإبداعية للشخص .

وبهذا كان من السمات الرئيسية التي تميز الشخصية الابتكارية البارزة هي مجموعة الدوافع التي تولد الإنسان نحو النشاط الخلاق أو الابتاعي . تلك الدوافع التي تظهر في الرغبة في التطبيق لأفكاره على الناس ، أو تقديم شيء جديد يميز كل البشر . وهذه الشخصية الابتكارية البارزة فإن هذه الدوافع تكون طامعاً ، وأغلب كبراً على كل الدوافع الأخرى وكفهاها لها . ومن هنا طامعاً الحرية والخلق التي تظهر بين الطلبة وقادر الفتيان . وبطبيعة الحال المعتاد الفتي والجدد ، وكذلك أعمال الأمور الدينية غير العملية أو غير التطبيقية .

والدوافع الأخرى التي تولد الابتكارية هي حب العمل والمثابرة والاصرار والمطروح الخلاق والوهبة الفعالة المثالية . وتظهر الرغبة في سيطرة الصفة الأخرى عند أغلب الطلبة . وقد جاء في مقولة لأينشتاين (Einstein) بأن العبقرية تتكون من 1% وهي أو الفهم أو الإبداع ، 99% عمل جاد وجهد . وكذلك كانت أيضاً . كما قال أينشتاين بأنه يميز عن الآخرين فقط بالثبات والاعتناء . ومن هنا كان رأي البعض بأن العبقرية هي تلك القدرة على الاستمرار الطويل والصبر .

ولكن كل ذلك يدفع أيضاً للبحث عن أدلة لا يحصرها من المؤلفين الذين يكتبون غالباً من الأوراق . والمؤلفين الذين يكتبون بدون توقف من أجل أعداد متتالية مثلاً ، والباحثين غير الناجحين الذين يقضون كل حياتهم للعلم ، والتكلم مع ذلك لا يبدون فيها كلمة تعقيد . وعكس ذلك ، فإن كثير من العباقرة مثل جوزيف ويلسون كانوا يعملون بسرعة وسهولة غير عادية، وأول ذلك ما دفع البعض مثل (تولستوي) ، فحسب في القول بأن الموهبة طبيعية ولا يمكن تعليمها لأن ليس لديه استعداد طبيعي ، بل هو يولد بأن الطبيعة لا تسمح في الإبداع أو موهبة .

على أن من السمات المبرزة أيضاً من الصفات تلك الشخصية طموحاً على إنجاز أعماله المشهورة من فكر أو فن أو إنتاج ، حتى إذا ما أحسنه في الآخر وكذلك إذا قد أصبح فناناً في فنين أو أكثر مثلاً . تعرف حينئذ في البحث عن صفاته جديدة ، وهذا ما عرفه « تولستوي » ، « صاحب أطول قصة مكتوبة في كل اللغات » مضطحة وأصعب باللغة الروسية بقوله : « هناك من يرغب في معرفة الحقيقة ، أي قد سبق أن بحث ما هي الحقيقة ؟ »¹¹

ونقابل أيضاً في الأبحاث والمؤلفات من يقول على صفات أخرى للشخصية الابتكارية - ويشير المؤلفون في العادة إلى صفات الشجاعة والجرأة الفهم مثل روح الفرح والظلم والميزات المعنوية العالية والخيالية الشخصية . رغم أن هذه الصفات ليست عامة ، فلم تكن روح الفرح موجودة عند نيوتن وديكارت ، لذلك لم يصبح مابكسل الشعل وديكارت وديكارت وفولت وجوخ إطلاقاً صفات الطيف والخيالية الشخصية . وإن كانت Victoria Colonna قد قالت سنة 1880 بأن من يعرف « مابكسل الشعل » يقدر للشخصية أكثر من تقديره الفهم¹² .

أبو العبقرية :

هناك بعض الأمور التي تعتبر دائماً مازة غير مسموعة المؤلفين من أهمها الكلام فليكن عند الطفل . وخاصة أول

11- Tolstoy, L., My Confession, N.Y., Crown, 1954 (London).

11-1

12- Wiener, J.B., A History of the History of Ideas, Vol. II, N.Y., Charles Scribner's sons, 1957, p. 565.

11-2

كثافته ، وكذلك الخلق أو مرحلة الأثر الذي يظهر في لعب الأطفال ، إلى أن الأمور المعقدة وإلى الرسم وحبه ، الشائعات والمخاوف . ويحضر التلاعب في المدرسة من الأمثلة الفنية على قسم العقلي السليم . ومن المعروف أن التلاعب الأكاديمي في المتاحف العلمية والمسابقات هو أساس قبول من يقوم بأشياء الأبحاث وابتعاد الرماثي الجماعية . هذا ، رغم أن دراسة تاريخ حياة كبار العلماء ، وبعبارة الفن لا تقدم هذا الرباط إيجابيا ، فالزيادة المبكرة لظهور أغلب الفواهب لا تعتبر غالبا عاما على فروعهم السليم والظهور في مرحلة النضج . ويتبع ذلك سؤال هو : هل لتدريس المعرفية والفواهب يكونون فكلها قطعا في سن النضج ؟

الواقع أن الكثير من رجال علم النفس يرون أن العلامة المحددة للاستعداد الطبيعي لنظير نمو الوهبة هو ظهورها المبكر ، وكذلك القدرة أو الاستقلالية . يفسر علماء الطفل هذا ، غالبا يستقر مؤشرات تربية خاصة للكشف عن هذه الوهبة . أما الزاوي الفداء والذي يقول بأن التعلم المبكر للموهبة يؤدي إلى أدائها السريع ، وأن الفن العبقري يجب أن يكونوا بطولي التطور النفسي في بداية العمر ، فقد انتشر في الغرب ، وخاصة في الثقافات الأمريكية ، في أوائل القرن العشرين .

على أن دراسة التاريخ المعرفي يمكن أن تؤكد كلا من وجهتي النظر . فالمعنى مثل باستكال وبينغتون وبايست ومونرو وفروهم كانوا يفتي الفواهب في الطفولة . وقد أطلق **إثنين الكلام** سائرا ، بناءا كان يروجها على وبينغتون ، من الطلاب العاملين في المدرسة ، واستخدموا الاستقصاء كمنهج من الاستقصاء المبكر في الدراسة ، وظهر السبع من المدرسة بسبب التكرار وسوء . أما جونز وروثي سكرت فقد كانا يفسرها على وجهتها . ولكنهما أيضا يفتي القدرات أو الفواهب حتى في التعليم العالي ، فقد جاء في **التقرير** هينكل « الدراسة أنه يتابع الفواهب فية ولكن معلومات قليلة جدا ، وأنه في الحقيقة يبدأ أن حد البلاحة » .

وبالرغم من أن التاريخ الفن يمكن أن تضع أيدينا على العديد من الأمثلة لظهور الوهبة الفنية وخاصة لرسم في سن النضج قطعا (مثل الفنانين الفرنسيين جوجان وفان جوخ وسيليس) . ولكن الدراسات المتبعة أن كمال الأطفال الآخرين الذين كان يعتقد أنهم والمربون أنهم عديمي الكفاءة أو عديمي الفواهب ، ولكنهم مع ذلك حصلوا على جوانب مختلفة في المعرفي الأوروبية الخاصة بإنتاج الأطفال الابتكاري في القرن العشرين . في بعضهما أيضا بعد وسيليس فوكتين مشهورين . هذا رغم أنه في الوسيلة وفي العلوم الدقيقة خلال كثر حالات التطور المبكر للموهبة ، ولكنها ليست كافية إلى الحد الذي يجعلها خاصة عامة .

وقد قام جينز وجاتسون^{١٩٩} بدراسة على طلبة الصفوف الوسطى والبالغة بفرعي لعديد معلقا نمو المبادئ والصفات الفرسي مع القدرة على التفكير الابتكاري . وقد أظهرت النتائج أن أبناء المعلمين أفضل نجما في المدرسة واستخدموا أعلى في التعليم العالي . ولكنهم يحصلون على نتائج مختلفة في اختبارات الابتكارية . وهم يفترون مبكرا مهنة المستقبل (وأكثرهم يريدون أن يصبحوا باحثين علميين وأطباء ومعلمين) . ويغترون في العلوم والتكنولوجيا

وفي نفس الوقت فإن دراسة **Termin** الشبكية على 500 موضوع منذ الطفولة ولغة 30 سنة - قد أثبتت أن نسبة الآباء الذين أقرروا من كلمات جامعية كانت عالية لدى مجموعات المؤهولين الذين أيدوا أيضا تعليميا جامعيًا : 34% في مجموعة الباحثين في العلوم الطبيعية ، 31% في مجموعة البيولوجيين ، 18% في مجموعة القانونيين ، 28% في مجموعة العلماء الاجتماعيين ، 39% في مجموعة علماء الآداب ، أما نسبة الأمهات الثلاث أقررن من الكلمات جامعية فقد كانت 26% عند مجموعة المؤهولين من الباحثين في العلوم الطبيعية ، 23% في مجموعة الهندسيين ، 39% في مجموعة البيولوجيين ، 21% في مجموعة العلماء الاجتماعيين ، 18% في مجموعة القانونيين ، 19% في مجموعة علماء الآداب.

ولوضح نفس الدراسة أيضا أن أغلب آباء المؤهولين كانوا من المهنيين ، وقد جاءت نسبهم 28% لدى الآباء المؤهولين من الباحثين في العلوم الطبيعية ، 28% لدى المؤهولين من القانونيين ، 26% لدى علماء الاجتماع ، 30% في مجموعة الهندسيين ، 20% في مجموعة البيولوجيين ، 39% من مجموعة علماء الآداب ، وأقل من 10% الآباء من أيديا تعليميا جامعيًا ، أما نسبة الآباء من المهنيين عند الآباء المؤهولين فمن 70% تعليميا جامعيًا فكانت 18% فقط .

وقد أوضحت دراسات فليمنج ^{١٩٦٧} ١٩٦٧ حوالي 100 من حالات المسقط العظمي في الولادة ، منها جاءت النتائج للفرقة التي حصل عليها من دراسة الأشكال المؤهولين أن 40% من ذلك الأمهات والأمهات جميع يعطي درجات من التشابه زائد من حوالي (٠.٥ ، ٠.٩) .

وهذا يظهر بوضوح أن من جانب أشكال أشكال الآباء نظرًا لاختلافها لا يمكن أن يكون من نفس الأب كذلك ؟

يرى عليه الدراسات أولاً أن نسبة تبلغ 34% أقرروا من حوالي 1000 كلمة ، يرجع أن الروايات ، منها لغوي تكوّنات الوسط المحيط حول نسبة 34% من ما يمكن أن تكون في اختراعات التوصل عن تحسين البيئة وخلق العقل الظروف التي تساعد على التطور العقلي للفرد . ويرى أيضاً أن الاختلافات بين الأمهات ترجع إلى أن كل طفل يولد نصف بيئته من والده ونصفها الآخر من والدته ، ولكن الخطأ هو الذي يقرر أي نصف سوف يولد من والده وأي نصف من والدته . علماً بأن الروايات عائلتي الذكاء مثلا ، فقد يولد منه أحد الآباء ذلك النصف من الجينات المشتقة بنسبة الذكاء ، علماً أن الطفل من مستوى ذكاء والده يولد عائلتي عليه ، حيث يتوافق الأمر هنا على نوع الجينات التي يرثها من والده ، بينما قد يولد للعائلة طفل آخر أقل صفات فورت النصف الآخر من جينات والده متفصلاً قليلاً فقط من « جينات الذكاء » عند الأب . على أنه في معظم الحالات يكون معدل الذكاء الذي يولد الآباء من أبنائهم مثلاً للتوصل الوسط الذي يكون عليه الآباء والأمهات . علماً بأن مستوى الذكاء عند الوالد مثلاً 100 فقط ، وعند الوالد 50 فقط ، بالتجميع معدل ذكاء الآباء حول المتوسط (90 فقط) وهكذا . على أنه يجب أن نلاحظ أن الفرق بين نسبة ذكاء الوالد والزوج قد يصل إلى رقم كبير 50 نقطة مثلاً في بعض الأحيان ، كما قد يولد للعائلة العديد من ذرية الذكاء طفل يظهر ذكاء عارفاً ، أو يولد للعائلة الشبه ذكاء طفل عاقل الذهن . وذلك هي استنتاجات كل دراسة .

ويرتبط بذلك الحديث من تأثير البيئة على الذكاء لصالح من عوامل الابتكارية . وهذا القول أحدث الدراسات بأن متوسط الذكاء يمكن أن يزيد ١٢ نقطة في البيئة الصالحة ، ٦ نقاط فقط في البيئة غير الصالحة وأنفس الفرد . ويرى « جنسن » أن نقل الطفل من بيئة فقيرة إلى بيئة غنية يرفع ذكائه من ٢٠ - ٣٠ نقطة وقد حصل إلى ٦٠ - ٧٠ نقطة^(١٧٦) . يعني « جنسن » في دراسته التي تمت سنة ١٩٦٩ . يعني تأثير البيئة ٢٠ من مائة مليون ، بينما يعني « كروبيك » والبيئة في دراسته في نفس العام تأثيراً أعلى لقد حصل إلى ١٥٠ في المليون^(١٧٧) .

التغير في العمر والابتكارية :

يشير كثرة الرأي الشاغل بأن شكل تفكير الشخص المتغير في السن يكون دائماً حافظاً ، وأن المتغير في السن يستوعب دائماً صعوبة ، وخاصة المتغيرات غير العادية ، مما يجعله لا يستطيع التفكير الابتكاري أو لا يمتلكه . وهذا الرأي يجد دعماً في مجالات الحياة الاجتماعية ؛ وفي شؤون الحياة والعلاقات والعلوم والفنون . ففي فرنسا مثلاً ، بحسب إحصائيات علم الاجتماع ، يحصل الحرب المتحفظ على الفكر الأصوات في الانتخابات التي يتواجد فيها جماعات من كبار السن .

والصفات الأكثر لونا لسنر المتغير في العمر هي الصفات التي تتميز بالصفات النفسية ، والتفكير مستوى الذكاء (هيرف) ، والفصل المتاح للمعرفة وتكرارها من العالم الداخلي ؛ عدم الرغبة في المشاركة في العمل الذي يستلزم جهوداً جسدية أو عقلية ، والاعتماد على الخبرة ، والاعتماد على العقل المتحفظ والتفكير المعتد .

<http://ArchiveBeta.Bakhrif.com>

فإذا عدنا في مفكرات أنما من صفات الشخصية الابتكارية وواجهنا بصفات العمر المتغير . فإن الشاغل يصبح واضحاً . ومن هنا نصل إلى استنتاج من التحليلات الجيدة الابتكاري وصعوبة الاستمرار فيه في العمر المتغير . وقد توصل عدد من العلماء إلى هذا الاستنتاج حيث كانوا بأن عليه الرياضيات والكمياء والشعر والأدب وعلى الفنون الابتكارية الأخرى يستفيدون جهودهم في الأربعينات . وقد نشتر هذا الرأي كثيراً . ولكن العدد الكثير من الأبحاث والتجارب يدحض هذا الرأي . لأن شهر العلماء والشباب ينتشرون بالقدره الاتينية العالية ليس فقط في متوسط العمر ولكن حتى العمر المتغير . فلهذا نرى لا مارك يكتب ، الفاريج الطوسي للصفحات الابتكارية ، الشاه في التمايلات من عصر ، وكاتب « حيلة » الفراء الثاني من « فارس » بين السجين والمجانين من عصر . ولهم « فريد » فوري « عطيل » وعصر ٧٣ عاماً ، والأوبرا الثانية « فالستاف » وعصر ٧٩ عاماً ، وهيل « جابلو » يناج حتى سن ٧١ سنة ، « دلا بلاس » حتى ٧٥ عاماً ، « ديانكل الجول » حتى ٧٩ عاماً ، « د كات » حتى ٨٠ عاماً ، « فوري » ٨٤ سنة ، « برنارد شو » حتى ٩٤ عاماً ، « كريب » « بافلوف » وعصر ٧٣ عاماً بعد الرابع ، « حبرا العشرين عاماً » ، لم يكتب وعصر ٧٧ عاماً ، « هافرست » في عمل الفكرة التالية .

James, A. R. *Genetics and Education*, N.Y., Harper and Row, 1963.

(١٧٦)

Cookwell, L. J. *Research for Teachers' Schools*, N.Y., Macmillan.

(١٧٧)

والسؤال المهم هنا هو : هل يتطلع الشخص الابتكاري في السن الطاعمة بنفس الخصائص النفسية للشخص العادي العاشق في السن ؟ انظر في هذه الخصائص فيما يلي :

عوامل بيئية الذكاء :

من المعروف عليه ان الميول في ذكاء الفرد يعنى الى حوالي ٧٠٪ من مستوى البداية عند سن السبعين . وان هذا الانخفاض يبدأ في العقد الثالث من العمر . فلو ان معدل ذكاء شخص في العشرين من عمره كان ١٠٠ ، فانه في السبعين من عمره يهبط حتى ٧٧ . ولكن رغم ذلك هل يصبح لهذه القاعنة مكان في اي معنى للذكاء ؟ وهل يعني ذلك انه لو ان شخصا في العشرين كان معدل ذكاء ١٤٠ ، فانه في السبعين سيهبط حتى ٩٨ فقط ؟ بالتأكيد لا . ذلك ان ترمز الميول الذكاء مع تقدم العمر تناسب تناسبيا عكسيا مع هذه الانخفاض ، فكذلك ارتفاع مستوى بداية الذكاء ، فكل ميوله في متوسط العمر . وعند اكل الناس ذكاء فانه بدلا من الميول انهم ايضا يلاحظ ارتفاع مستوى الذكاء مع تقدم العمر . وهذا الارتفاع ، او عدم الميول ، يختلف عنه لول كل شيء . الالة النفسية في نشاط الشخصية . وعلى سبيل المثال فان المحاسبين القدامى يهرون احداثات السرعة والذكاء النفسية بمسوى جيد كما كانوا في سن الشباب .

وقد اظهر ان مستوى الانخفاض التزايد في الذكاء في كل الخصائص : الحركية ، الحسية ، الانفعالية او معينة العلاج . وهي تلك الوظائف التي تستخدم في النشاط وتصبح ثابتة في مواجهة التقدم في العمر ، ولا توجد الانخفاض الميول . وهذا قد تعلم من دراسة الذكاء بعد ان لو كان هذا يعنى ، يصبح مقادير للأعمال ، بجانب الارتفاع او ثبات الوظائف الحركية الحسية الأخرى التي هي معينة في النشاط الحركي ، ان ذلك الانخفاض الميول وقد العلاقة الميول الشاملة لوظائف الوظائف

<http://ArchiveBeta.SaAdi.net>

ولكن لاحظ صورة مقابلة انما عند الانخفاض لول المسويات البدنية من التعليم ، وخاصة أصحاب العمل الابتكاري . ذلك ان نشاطهم يستلزم بأن الحس المجهز عقلي . كما يتضمن كل عناصر الذكاء وكل الوظائف العقلية . ويتغير مع ذلك ان كل نظام الذكاء يصبح ثابتا في مواجهة التقدم في العمر ، ويهبط مستوى النشاط العقلي لا يلاحظ حتى السن الطاعمة دائما .

نظرة ميول وجهات نظر الشخص المبتكر :

مع تقدم العمر يقد نظام وجهات النظر التي يتكون عند الشخص في سن الشباب القدامى على اعادة التشكيل او اعادة التنظيم لحد كبير البراميل الدائرية او المارحية . وليس ذلك انما انما الأشخاص في العمر ، ولصعوبهم ، واتحاد المرونة الكافية لديهم . وقد اثبتت نتائج ابحاث هان وماكلين ه ان تنوع القول يقل مع التقدم في العمر .

وعلى الشخص الابتكاري المبدع ، يخلق الأفكار الجديدة بسهولة ، ويوجد من الأفكار القديمة . ويوجد وزن القيم وتقديرها . والشخص فان هذه الصفات احيانا لا تخرج من حدودها . وقد ترى بعض أصحاب التورات العلمية يستمكون بوجهات النظر السياسية المحافظة او التقليدية . هذا رغم ان الآراء المحافظة لم يشتر اختلافات في اي مجال من مجالات النشاط الحرة .

وخطب العمل الإنشائي ذاته - التوبة والتفكير الناقذ - السماع هائل القبول ، الفصل الثوبوي الثاني بقوى ارتباط
لجمال الشاب مع الأمهات ، ألقوا الشخص الأمهات في إثر من خلف الصفات من الاستغناء والتمسك الشديد .

ويمكن النظر إلى فصل مجال البوك في العصر الحديث على أنه ظاهرة تكيف أو توافق ، موجهة لتوفير الامتيازات المضمونة التي تقرر أو تعطي صيانتها والمحافظة عليها ، وإلى تدعيم وظائف الجناح الأتار هبة ، أي أن كثير من التفاعل بين الاهتمامات التي تروج عن حقوق هذه الفئات ، ويحفظ بالتالي موجهة إلى الجانب الأساسي للسلطان ، حفظ

والسبب الداخلي لهذه العملية ، كما يبدو ، هو إعادة بناء نسبة الشخص ، وفي المقام الأول الشخصيات

والسبب الخارجي هو اختلال بناء الوسط الاجتماعي الخاص المحيط - الإحالة إلى الخارج - فقد الوظيفة الآتية

ونشاط الشخصية الإنشائية ذاتها يخرج عن حدوده أو احتل بقول الأسرة والبيئة الصيقة ، وهو درجة كبيرة وبعد الشخص متوسط المس بالذات يتفاعل مع المحيط الاجتماعي الأوسع . وهذا التفاعل يظهر ويوضح في المجال الاجتماعي - السياسي ، في النشاط التربوي ، والثقافي في العمل الوطني أو البعث الذي يكون لها نفس الأهمية أو المعنى الكبير عند الشخصيات الشهيرة . والذات العنصرية (الشخصية) ليست هي ذات النشاط حتى أكثر سنوات العمر

1. *Journal of Management Studies*, 1997, 34, 1, 1-14.

أن الطفل يلعب ليس فقط لأنه يمتلئ من أوجه النشاط الأخرى والذات الجسد ، فالقالب يوفق من جوانب الطفل ويوجهه هذه الدوافع . وهكذا يمكن أن نخرج من الطفل أن يوعي بعض أعمال الراسين مثل خييل الأرض أو تطويق الأرض . والطفل سيميل إلى ذلك في البداية ولكنه سيجعل هذا العمل يتدرج به بمرحلة جدا . ويجب قالت أن الطفل في هذه القالب يبحث . ويعترف من العالم المحيط . والمعرفة عملية ديناميكية . ولذا دائما لتتغير من إطار معين .

على أن واقع نشاط الرائدة لا يشكل أمر هاماً ، العمل الذي يميز عن شكل القلب والنشاط الدراسي في أنه لا يوجه اهتماماً إلى النشاط ذاته فقط ، ما يكون موضوعه إلى تلكه التي تظهر عادة في شكل التشجيع القوي . كما أن القلب والنشاط الدراسي يمثلان إرشاداً بذاته خلال هاتمة ، أي أسلوب هاتمة ، ولذا عندما يترك شخص عمله ويحاول أن يفعل ذاته يفتقد نشاط حياته الأساسي . وهذا يوضح أن العملية التي استندت عليها الفلسفة الأمريكية - كإنتاج بحري والعزلة والشكوك . وهذا يمثل في هذه الأنواع الاجتماعية السابقة ، وحصل مجال الصداقة ، وتركز بيوت على حالة الدخول ، والاندماج الرغبة في المشاركة في الحياة الاجتماعية . ويلاحظ رجال علم النفس أن الذي إلى القلب، وإلى النشاط الدراسي والذين لا يفهمون من تقدمهم هذا ، مع أن الكثير يفتقدون سبباً من هذه الأفكار - الشكلان

النشاط ولذا فإن الكثير من استقامة الصحة النفسية قد أصبحوا يهتمون . في مجال تربية حياة الآخرين في السن . على برامج واستراتيجياتهم في التمرسة والتعب . والمعروف أن نشاط لعب التمرسة يتسم من لعب الأطفال . فالعاب الراسدين هي ما تسمى هذه التمارين على تمارسة الرياضة والفنون غير الفنية الخ . أما ألعاب الأخلاق فتتضمنها تعاضد الصانع الذي يوجه إلى ذاته النشاط وليس إلى الناس .

أما تعاضد العمل الإنشائي فتتضمن في أنه . وأن درجة كبيرة القدر من المشاكل العمل الأخرى . يتضمن في ذاته عناصر النشاط الدراسي وإعطاء اللعب . فالمشغولية الإنشائية بعد الرضا في ذات العملية الإنشائية وليس فقط في تحقيق أهدافها . ولذا فإن التل الإنشائي لا يهبط حتى في أكثر سنوات العمر تأخر .

أما من دور الدوافع في نشاط العلاء فقد أورد : ويلز والتورون : في دراساتها عن تنظيم العلاء . والباحثون قد جمع تقدم العمر يكون لاتباعية العلاء متوسطي الشهرة فريدلان :

الأول بين سن ٦٥ - ٣٠ سنة ١ . والثانية بين سن ٥٠ - ٥٥ سنة . ويعزو الباحثان التناقض التبايني العليل الإنشائي في العقد الرابع والخامس من حياة الشخص إلى تغير عناصر القوة في هذه الفترة . لا تتعامل عند البشر في هذه السنوات الوظيفة التوافقية والأسرية . **والعاجات ذات الزهرة الأسرية** . وتختلف عن السواحي الإنشائية والاتباعية .

أما عند اعظم العلاء . فإن دورهم الانشائي في المحافظة العقلية واليول التعاضدية هذه الدور اسمه في كل سنوات العمر . ولذا فإن الانحصار عندهم يمكن أن يلاحظ فقط في السن المتقدمة . وأذاً أيضاً ليس دائماً . كما يلاحظ أن الانحصار يقل ظهوره عند هؤلاء المعلمين الذين يمتدرون بالتواضع الداخلية في الحل القوى نحو العمل . والبحث الدائم عن الجديد . ولذا يرى Argyle^(١٢) أنه يجب أن نبتعد بالأكباء والمعززة عن العمل كالتعب التمتع واليول لأهم يكونون حياة غير سعيدة وهذا بسبب عدم تعاضد شيء . والسبب الرئيسي للسلب هو التكرار وطبيعة العمل . والباحثون عن العمل الأسهل والأكثر تكراراً هم الأقل ذكاءً والأقل تحرراً والأقل قوة بالشخص .

الإنشائية والصحة :

ولا يمكن تجاهل مشكلة أخرى هي مشكلة العلاقة بين الجانب النفسي والجانب الجسدي . أو بين تعاضد المعلومات وتعاضد الطاقة في النظام الحيوي مرتبطاً بعملية الإنشائي . ولما ذكرنا سابقاً فإن الصحة الجسدية الجيدة للاعطاء عند ألعاب العلاء والمثابرين المشهورين . والشكل الأول هذه المشكلة هو تأثير الجانب الفيزيولوجي على الجانب النفسي . فجميع الصحة الجسدية الجيدة تؤدي إلى القدرة على العمل بوقوع النتائج الشخصية .

أما الشكل الثاني هذه المشكلة فهو عن تأثير الجانب النفسي على الجانب الفيزيولوجي . وقد كشفت الدراسات في الغرب عن أن كبار العلاء والمثابرين لا يمتدرون فقط بالصحة ولكن أيضاً بطول العمر . إذ تطور أصوارهم عن القوسط

العام بين ٣ - ٥ - ٢٠ سنة . كما اكتشفت الدراسات أيضا عن أن كبار العلماء والفلاسفة يسيرون بطول العمر الذي يكون فيه صحتهم البدنية سليمة أكثر من المتوسط العام . وبصورة لم يستطع أن يوقعها حتى الآن التدخل الطبي عن طريق العقاقير أو التقنية الحديثة أو النفسية والفيزيائية . كما وجد أن المدخنين أقل تعرضا للإصابة بصلب الشرايين وهو المرض الشائع الآن بين كبار السن . وبذلك تصيب شرايين اللع . فكلما كانت هذه الأمراض في الشيخوخة تصيب حوالي ١٠ السكان بعد سن السبعين ، غالبا بين العلماء ، وبذلك المقلد منهم . ظاهرة غيرة المصنوع .

حتى أنه لا يجب حتى الآن أن تؤخذ بقية كذلك أن النشاط الانكساري والذكاء العالي يدعوان في مجال طول العمر النفسي والاجتماعي والبيولوجي . لأن تلك مشكلة عملية مستوحاة قريبة من البحث .

والانكساري يمكن وصفه بأنه شخصية ذات ذلك مرتفع وواسع . لا تفقد مع تقدم العمر أحداث التفكير أو لديه الانكسار والرفاهية فيه . والشخصية الانكسارية لا تتميز بتواجد صفات خاصة وفريدة ، ولكن بالتطور والنمو المتزايد هذه الصفات اللازمة للنشاط الانكساري . ويظهر الأمر كله في ضرورة أن تدفع في الاعتراف أن الشخصية هي تنظيم متكامل ومعاقد . ولذا فإن التطور المتزايد الواحد من الخصائص أو المحددات يشبه اليد الكلية لكل العناصر . وهذا البناء بدوره يمكن أن يقدم أساسا لتوليد عناصر إضافية جديدة .

ويمكن أن تعزى إلى الفرض الأساسية الشخصية الانكسارية عديمة جديدة (استباقية بحسب التعبير الشفوي) وهي السلامة النفسية النفسية . وطول العمر الانكساري . وهذا الوضع يمكن التوصل إليه من خلال الفهم المتكامل . والهدف . والهدف . أرجل العلم . الرجوع الذهني .

وجهة نظر أخرى إلى العبقرية :

وقد طهر في السنوات الأخيرة في الغرب تصور جديد . غير مأخوذ إلى حد ما . عن العبقرية والانكسارية وذلك العام الأمريكي : موريس د^{١٢٦} وقرى وجهة النظر هذه أن الانكسارية ليست أكثر من استمرار فعالية صفات الطفولة في حياة الراشدين والتكامل . ومن ذلك إذا ما أمكن حفظ وصيانة الصفات التي ترتبط بهذه الصفات مع تقدم العمر وهي مشاعر التعجب والدهشة وحس الاستطلاع والتفكير . طول إلى التجربة . التفويض والبحث والاستكشاف . سرعة الحائط والقدرة . وإذا ما أمكن التوصل إلى سيطرتها على سلوك الفرد . حيث يمكن أن تنعش في معرفة عامة هي المعرفة من أجل الانكسارية . وقد قال : أوزوالد : واري ثوب من ذلك في أواخر العشرينات حين قال في كتابه : المتحررون والباحثون . سنة ١٩٠٩ بأن الأطفال والمخبريات الصغيرة تكشف عن نوع البحث في أقل العالم المبسط وأقل أن تم أنشائها في كل شيء . وعلى ذلك فإن النواة الأساسية التي توجد عند الباحث يمتلكها الجميع . ولكنها في أغلب الأحوال ليست قوية أو شديدة بدرجة كافية لحفظها مع استمرار الحياة عبر مدة زمنية طويلة . وهذا ما يمر عنه

Morris, C. W. "Foundation of the Theory of Vigor", in International Encyclopedia of Unified Science, Vol. 3, (1951) pp. The University of Chicago Press.

« راسلين » سنة ١٩٦٧ من أنها جميعا حتى من المشيرين كان يمكن ان تكون خطوة في الكيمياء والفيزياء وعلم الحيوان مثلا . لو ان نزعة حب الاستطلاع والتفكير المتأخضا نحو كل ما يحيط بنا لم تضعف دائما بسبب التاميم وتكرس الممارس البدائية اللازمة لتواجده .

ومثل هذه السمات الطفولية توجد ايضا في ترويح حياء كثير من علماء البشر . وهكذا كتب « سيريك » سنة ١٩٦٧ في تحليله لتاريخ حياء الفيزياء الأمريكي : « روبرت ويلبرنوف » أن السمة الأساسية لقوة هي ان الرغبة الزائدة لهذا الفيسي الأمريكي ظلت معه ولم يصبح كبيرا في حياته .

الاستطلاع

على أن يدخل « موريس » ومن يتفقون معه نحو مشكلة الابتكارية بظل مدخلا من جانب واحد أو بالتدريج المشكلة من جانب واحد . فالكثير من صفات الباحثين على النزعة نحو خلاف احدى أو النشاط الخلف . الفكرة على العمل . المعرفة الواسعة . هي صفات ليست أقل أهمية بالنسبة للنشاط الابتكاري عن التعجب والفضول وحس الاستطلاع والتفكير العقل .

والأهماء والتفكير غير المنطقي والبول للفتنة الخراب هي صفات كثيرا ما تسبق مع الوصول إلى الفهم . وفي نفس الوقت فان نتيجة الميول الراسمة قد تكون عدم اليقظة . وبسبب عدم المحافظة قد تكون عدم التفكير في أمور الحياة والتفكير معيشة الناس . وعلى أحد الأقطاب قد تكون النتيجة هي عيوب الفكر (كما كان الحال عند الفلاسفة المشهورين كبرون وجون) . كذلك هذه الصفات يمكن بالطبع تجميعها على أن موروز ينظر الأخير في النمو النفسي . غير ناهين في النمو الزائد للميلية العقلية أو من هنا يظهر التعارض بين التشجيع الابتكارية على أنها « عقل حائل جدا » .

على أن السمة التي لا تقل جدا بالنسبة للتشجيع الابتكارية هي تغلب ميول اللعب والميول الدراسية . تلك التي تميز العقل في كل مراحل نموه . والذكاء المرتفع يوفر الظروف الممتنى التي تدخل في تشجيع هذه الميول في مجال الفائدة الاجتماعية للعمل . وهكذا يشكل النشاط الابتكاري . ولابد من الإشارة « بلامعاقبة إلى ذلك » أن انه بحسب معطيات لاثرون وموجاهاتواجد في الفترة الحقة للمبتكرين علامة نظرية أولية هي عبارة عن عدد أو تجميع فرعي . كما يسمون النمط الحسي للتمسكة بالنمط العقلي نتيجة لتأديه مع مجموعة العقل . ورغم ان هذه الملاحظات تحتاج إلى شواهد أخرى . .

مراجع الدراسة

- 1 - - Argyle, M.: *Psychology and Social problems*. London: Weiden and Co. Ltd., 1968.
- 2 - - Crookshank, L.J.: *Research for Tomorrow's Schools*. N.Y. Macmillan, 1969.
- 3 - - Fiedel, J.: *A life of One's Own*. Fabian Books, N.Y., L., 1955.
- 4 - - Fleming, C. M.: *The Social Psychology of Education*. Broadway Books, 1967.
- 5 - - Galanis, J., Jackson, ph.: *Creativity and Intelligence*. N.Y., Wiley, 1962.
- 6 - - Jellison, J.: *These are my children*. Tulsa, Vickers publishing Co., 1968.
- 7 - - Jensen, A. B.: *Genetics and Education*. N.Y., Harper and Row, 1963.
- 8 - - Marland, S. P.: "Education of the Gifted and Talented", Report to the Subcommittee on Education Committee on Labor and public Welfare, U.S. Senate, Washington, D. C., 1972.
- 9 - - Maslow, A. H.: Bureaucratic Structure and Personality in "Social Forces", 34, 1946.
- 10 - - Marvin, C. W.: "Pseudostatistics of the theory of signs", in: *International Encyclopedia of Unified Science*, Vol. 1, Chicago, The University of Chicago Press.
- 11 - - Nijinsky, V.: *The Diary of Vaslav Nijinsky*. N.Y. Simon and Schuster, Inc., 1936.
- 12 - - Pappas, M.R.: *The Sign of Scientific Discovery*. N.Y., 1958.
- 13 - - Shaw, C. E.: *A discussion of the relation of discrimination intensity to productive efficiency*. The Technical Engineering Series., London, 1932.
- 14 - - Terman, L. M.: *Scientific and pseudoscientific of a group of biological tests*. Psychological Monographs, 1914, 88.
- 15 - - Toland, L.: *My Confession*. N. Y., Coward, 1954 (Ed.).
- 16 - - Visher, J. E.: "Scientific status 1903 - 1943", in: *American men of Science, Scientists*. The John Daylight Press, 1949.
- 17 - - Warner, B. A.: "The School, The Community, and the Gifted child", *Educational Leadership*, CFB - 887, Green Hill, March 1977, Vol. 35, No. 3.
- 18 - - Whitehead, A.N., Russell, B.: *Principles Mathematics*. 2nd edition, Vol. 1. Cambridge University press, 1960.
- 19 - - Wiener, Ph. P.: *Dictionary of the History of Ideas*. Vol II. N. Y., Charles Scribner's sons 1973.

اعظم أغلب كتاب المسرح البدعيين ، في العصر الحديث ، بالاتصال بالجمهور بدلاً من استناده إلى أسس صلبة . في الوقت نفسه ، تطورت حركة الاشتراكية في فرنسا ، منذ أن جاء المخرج جان بيلار (١٩١٢) - (١٩٧١) ، وأصبح مفهوم المسرح - كمرآة عام - مفهومها مكرها .

في العصر الحديث أيضاً ، تعددت أماكن العمل المسرحي ، فلم تصبح لا تقتصر على المسارح الكبرى . كما أن تكوين بعض الفرق المسرحية الدائمة سهل عملية البحث عن المسامير المرتبطة . وفي هذا السياق ، يجب أن نحفل تطور الإخراج المسرحي ، في العصر الحديث كمدخل لدراسة التفاعل في المسرح الحديث .

في عام ١٩٥٠ ، ظهرت نظرية الإخراج المسرحي على أنها حركة أدبية نظرية . وقبل ظهوره ، كانت الفرضيات بظهورها تتمحور حول توزيع الأدوار ، ويقتض هذا التوزيع نوع .

في أوروبا كلها ، تطور مفهوم الإخراج المسرحي ، في الثلاثين سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، كرد فعل لتغيرات الرومانسية . وكان الاعتماد المتزايد بالثقافة التاريخية قد أعلن عن هذا التطور ، منذ بداية القرن التاسع عشر . وأقبل ظهور المخرج مع ظهور التيارات الواقعية والطبيعية في الأدب . ولا يعني هذا أن وظيفة المخرج لم تكن موجودة من قبل . وإن كانت قد كانت لأسباب مختلفة . على سبيل المثال ، طالب زولا ومارسيل بوجند العرض المسرحي وفاسكس لكن ، في الواقع ، لا يمكن الحديث عن الإخراج حقاً إذا اقتصرنا على المثلية على تلك ما يقتضيه النص المسرحي . فالإخراج له طبيعة مختلفة . وكان السائد . تورت على حل

مفهوم المكان في المسرح العام

بامية أسعد

عندما تحدث عن « الوساعة اللازمة بين النص والعرض المسرحي » ، تناول المحلثة التي يتناولها العرض النظم في مجموعة متساوية يمكن أن تنبع ، كورد ، Cords أي : سلة ، وشعر به . والتسليم بطبيعة العرض المسرحي الفنية واستغلاله من النص هو بداية النظرة الصحيحة إلى الأهرام في حد ذاته .

وعندما قيل الفن المسرحي إلى العرض ، انقلب أهمية العناصر المكونة له رأساً على عقب . هناك يستبدل النص الرئيسية أساسية للممثل بنظم جديد يتكسب فيه العناصر المسرحية أهمية أكبر مما كان قبل . فينطلق الممثل ويقتله المبدعي لاظهار العرض وكأنه ينقل من النص . وينحرف أداء الممثل عن محاولة التأثير على المشاهد أو (إقناعه) . يختار المخرج هذه المكونات ، بالإضافة إلى الأزياء والأصوات ، ويصحب بين يديه وسيلة للتفكير في العمل المسرحي . وعندما يفهم المخرج المسرح على أنه شكل في مستقل ، يخرج بعنصرية إبداعية فككتنا من الحديث عن « الكتابة المسرحية » بالظهور الحديث لهذه الجوانب .

لقد فهم المخرج الفرنسي ألفران (1888 - 1967) ، ذلك المسرح الحديث في الغرب ، عملية المسرح على أنها حالة عقلية مخصوصة ، هو الواقع ذاته . ومن ثم نظر إلى التفاعل بين الممثلين ، أثناء العرض على أنه حافظ واضح لطيف ، مما يجعل عدم الالتفات إلى المخرج أمراً متكاملاً . بشر ألفران المسرح إلى الخارج الذي لاظهار الشيء كغيره الأحداث بقطع الأثاث ، والأزياء التي تتألفها ألبانيا حشوية ، وبالحلقة المصنوعة لهذا . يدرك الأبناء المسرحية التي تأمرها ما تكون ثابتة للممثل في الأفعال العقلية . إلى هذا الأثر الموهب الذي يبرهنه عقل الله ، ويطلب دوراً في يعرفه من قبل . كما أن الأبناء يتكلمون ، ليس في أصوات الخارج بل في صوت الله .

<http://Archivwebeta.Bakhr8.com>

وانطلقت بعض نزعات المسرح الواقعي والتمثالي إلى المسرح النفسي والطبيعي ومسرح « الويلز » حيث عاد المسرحيون إلى استخدام بعض الوسائل التي تبدو واقعية . والوسائل التي بدأها إليها هذا المسرح ليعبر إلى تقديم من ، من الواقع على أنه الواقع ذاته . وهكذا ما يكون الممثلون إهداء بناء لمركب جورجوني في ترقى ، والأزياء حسب أمر معينة في عالم القواعد . . . باختصار ، بعد هذا الأهرام إلى نقل الحياة ، أو الواقع بواسطة الشخصيات لتظهر بعض بقعة به إتصافاً المقترح أو حدث على الحياة ، في إطار يقرب كل شيء ، فيه من الواقع .

ولم يكف المسرحيون المعاصرون عن سؤ الـ الواقع . وظلوا يدعولون هذا الواقع بطرق مختلفة إلى عملية المسرح . على سبيل المثال ، قد تصدق الواقعية في الاستشهادات . ويصالح المخرج الفرنسي ، بلاشون الأداء الطبيعي معاداة صليبية . أما رينيه أ . فينير ، فحظراً ما يستخدم الأزياء الحقيقية سواء كانت سواقي أو طراد أو أي شيء . أمر ، رينيه ما خرجت هذه الأزياء من صياغها ، وأبعدت عن وطنها الأساسية الأولى ، أو استخدمت كأكاديمية . أوجدت فيكتات من الممثلين الجديين ، ولا يمكن أن تعتبر جاك لاسال والمخرجون الذين تابعوا ، في السنوات الأخيرة ، ما نقل على أسميته المسرح الحياة اليومية من أياح ، فريقة الحياة الواقعية إذ أن لاسال يعتمد أن نقل بعض العناصر التي اختارها من الواقع في إطار يزك حاليه المسرحي . ويقول : « أنا مسرح » . وتنتج لا احتكاك بعضها ببعض الآخر . داخل شكل في حين ، تستخدم هذه الأزياء من العالم ، متجاوزة الحكاية إلى لونية المسرحية . ويذهب المخرج إلى التفكير فيمداد ،

أكثر الانحراج الوظيفي والطبيعي وهو فعل حثيث في السنوات الأولى من القرن العشرين . خاصة في الأندلس
السوقية والقبلي . وأما كانت المدارس أو التيارات فهي متفقة على أن الانحراج المسرحي يجب أن يتركه القطاع الثقافي
الأسبيلي للعناصر الفكرية له . وأن يحترف عناصره بالمهني التي يعتد عليها .

وهناك من المفرجين . أمثال الفرنسي ج كويو . من عاد إلى الساحة في الديكور . شأنه في ذلك شأن أيرلاند
الذين يعتبرون البعض أداء أسبانية الانحراج . وشأن المفرجين الذين يسمون إلى إقامة علاقة بين المسرح والمجهر .
ومن ثم . يبتعدون بالمثل في نظام الأول . وهذا المفهوم هو الذي أدى إلى بناء مسرح قصر قصر سانجو (المسرح القومي
الشعبي) . حيث مساحة كبيرة مخرية لمحاذاة بها صالون سوداء . في هذا الفضاء المسرحي espace theatral
المخرج جان لويلا الشكل بالاحتماد . وهكذا على جزء من الصعوبات التي طرحها البلاكو الواقع . ونقل هذا المفهوم
أيضا مع الرغبة في إخراج حوار مع جمهور عرضي يفكر في الصعوبات القائمة تفكيراً عاماً . أكثر مما يفكر في الحرية وساطة
الانحراج .

وهناك من المفرجين وأصحاب النظريات من اعتمد بالاعتماد على الحداثة المسرح والعدالة . حيث يجلس جمهور
المفرجين . فهاجوا خشية المسرح الأسباني . وحذروا المفرجين . وتقدموا بالسلامة داخل الساحة التي يحتلها
المفرجون . ولذا . في صدد حثيث من هذه النظريات . أمثالها (١٩٦٨) (١٩٦٨) التي طرقت القوانين الأساسية التي
الانحراج في المعادلات ثلاثة . تارة على التيارات المسرحية . وتارة على الجمهور . وأما أما أن يكون على المسرح مكانا
محمودا يستطيع أن يتلقى فيه التمثيل بحدوده . ويتطلب فيه التماسك بحدوده بحدوده التحديد الشبكات والأبعاد .
ولقد طرقت بعدا في مجال التمدد وبقاء الشكل . وحلم نقل الحياة إلى المسرح بطريقة لا تأخذ لها بقل الواقع التمثيل .
ولكن مقاربة الأحداث التي قام بها تلك التي تقوم بها أ . ج . كويو الذي دفع عن المسرح القائم على فن الحركة .

أما التجربة فبرزت كقوة محركات في لكيا . في السنوات العشرين الأولى . من القرن العشرين . وبرزت
عن نفسها في المسرح سلسلة من التيارات في مجال الديكور والاحتماد والظلال الخ وذلك لتقوم التجربة
بطلب أداء التمثيل كدراما اجتماعيا يعمل دائما على أربعة أساسية وأطرافها بالجمهور المقدم . وأندلس التجربة إلى
تطور جدي في الانحراج . فوجدت المكان . واستخدمت عملية المسرح كشبكة . على سبيل المثال . حول ديكسي
وبيناروت (١٩٥٣) (١٩٥٣) سوكا برون إلى مسرح به ثلاثة آلاف مقعد ودخل من الديكور . وبحلوله أن يقدم عليه
أداء من الربيعات الشعبية . وهذا ولي تكن التجربة . في البداية سياسية الضعف . لكنها شكلت هذا السبيل السياسي
عندما برزت عن قصود الانسان لحركته مع العالم . وتماثلت عن العلاقة بين خشية المسرح والعدالة . وبرزت كقوة
حيث في كل من يستكشف ويب . برزعت الذين طرقتا للعناصرها .

أدى المسرح السياسي إلى انقلاب في الأشكال المسرحية . ولذا . يجد مكانا له في تطور الانحراج . وكان أ .
بيسكوتو من أول الذين أروا أن يضعوا المسرح في خدمة الحركة الثورية . ولقد أعدا لتشكل خشية المسرح وبماذا به
تقسما . وعدد مستويات الأداء والتأثيل . وأدلى بالعروض العروض السينمائية . واللافتات . والوثائق .

والشرح الشخصي كما فهمه ب . براحت يقوم على علاقة خاصة بين ما يجري على الشرح والتفريغ . فمضمون التوصلات الشرحية ، من ينسحب إلى الخارج ، يبدأ بالتحويل الجبري للعلاقة بين الشرح والقصيدة ، فبمجم هذه العلاقة لكن العالم المصغر الذي يحدث براحت الحياة فيه على عملية الشرح يستند إلى فكرة التغيير الممكن للعالم . وهذا مبدأ أساسي وإن كان عدد كبير من العروض المعاصرة التي تقول إنها تنسحب إلى الشرح الشخصي قبل إلى أسبابه . ويضع براحت أمام مفهوم الدرامي الأرسطائي للشرح ، حيث كل جزء مرتبط بالأجزاء الأخرى ويتوقف على الحالة ، أسلوبية الشعر للشرح والرواية ، يتلخص كل جزء فيه في حد ذاته وعلى حدة . عندئذ ، تتغير طبيعة اللغة التي ينسحب بها المخرج ، ويختلج مع اعتماد هذا المخرج بالمفهوم واللاحقة . وعندما يحل المخرج ما يجري وفهمه ، يدعى إلى الاختيار بين أشكال السلوك المخرجة عليه ، والتي التأثير على موقفه الخاص من العالم . وهذا المفهوم هو ما أطلق عليه ب . براحت المسماة *distanciation* ، وهو مفهوم ينسحب للمثل مندوبة للمصنوع يضع قدرته على الأداء في اعتماد العرضي والاختراب .

هناك أيضا من الناحية النظرية محاولة متفرقة في الشرح العرضي ، قام بها الفنان أ . أوتو ، الذي حاول أن يحدد العلاقة بين الشرح والعروض ، وأدخل في الشرح متغيرا مبنيا ، احتل أدرك الإنسان الشغل من طريق العرض المتصل . ولم ينظر إلى العلاقة بين الشرح والقصيدة ، ما دام أن *القصيدة* ، بالذات له ، لا تحية صرح ولا قصيدة ، وإنما مكان موجد يلعب فيه ، مكان الواقع ومكان العرض *في استنساخ* لكنه بالامتثال ليس . وهكذا يقرب أوتو من أولئك الذين حاولوا بأن يكون الإخراج اللغة الأساسية والأول للشرح . وفي تلك الحالة الإبداع أدرك أدرك يقوم بعمل متجدد ، ويعيد إلى الجسد القديم على التغيير ، ويحول على إبداع على الإنسان الجديدة وتدرجها على الشرح . وكان في بحث هذا ، مذكرا بالشرح الشرقي خاصة شرح *بالشرق* كان الكشافة على الكشافة ، بالسبب له . وأدرك أن هذا الشرح بأجود المثاليين ، والأفصح والشمس . التي تسمى « ما يمكن » ، « والأفصح » ذات الأشكال والاستعدادات المتعددة ، على حد قوله .



قد يرى البعض أن الصورة هي خاصية الفن الشرعي . لكن من السهل علينا أن نرى طريقتهم بقولنا إن الشعر الشرعي يمكن أن يقرأ على أنه نص آخر ، وعلى أنه نص آخر . فضلا عن أن الصورة فاسم مشترك بين الشرح ، والفن السيميائي والتفريغ . وإذا قلنا إن الشرح مكان يتشارك فيه المصنفون ، أمركا أن هذا التعريف ينطبق أيضا على فن العرض . إذن ، أول عنصر يلزم نفسه علينا عند تحليل الواقع الشرعي هو العلاقة الوثيقة بين العرضي والتكامل الذي يتم فيه .

فضلا عن أن التمثل هو العنصر الضروري في الشرح ، فالعناصر الأخرى كالتفكير ، والارادة ، والاختصاص ، عناصر الثانوية يمكن الاستغناء عنها . كما جسم التمثل ، فلا يمكن أن يوجد إلا في المكان .

يلزم الشعر الشرعي وجود مكانين : مكان يشير إليه في النص ، مكانا في أي نص آخر ، ومكان العرضي ، وهو مكان حيالي مبدع المخرج في حياته . والتكامل التمثلي في النص مكان مطروح على نوع معين من التمثيل

تربط على تعريف المكان المسرحي على هذا النحو بعض النتائج المتناقضة . لقد استندنا في هذا التعريف ، على بعض الفروق التي قد تبدو سطحية ، لكنها كثيرا ما تزول ، في الواقع . فمن الفصل بين المسرح والسينما ، نقول إن أي مكان يمكن أن يتحول إلى مسرح . كذلك بالنسبة لفصل بين عتبة المسرح والعتبة ، نقول إن المسرحي قد يتشغل ، بقدر قليل أو كثير من الموضوع ، على المشي والجمهور ، في مكان واحد ، حتى لو ظل هذا الفصل قائما . وهناك نتيجة أخرى فيها كثير من التناقض ، ألا وهي أن المكان المسرحي ليس بالضرورة موزنا لشئ ما ، حتى لو اشتمل على بعض العناصر القصورية كالفرجات . قد يتناق هذا الرأي مع الآراء السائدة في هذا الشأن ، لكن نقطة ترتب عليه عدم فهم كثير من الأشكال المسرحية المعاصرة ، بل بعض أشكال المسرح التقليدي . أميرا ، إذا عرفنا المسرح بأنه مجموعة من العلامات ، كما أسلفنا ، فعلى هذا أن هذه المجموعة مكونة من عناصر تتفاعل فيما بينها ، ونقاط التماس فيما بينها . ولا يتناقض هذا البدء الأسس مع فكرة الألمان ويستمدحان كثير من المسرحيات المعاصرة .

ولكن المكان المسرحي محدد من السمات الشبكية ، ينتج بعضها من طابعه المسموس فهو ، لصفت هذه ، مكانا محدد ، أي كان شكله هذه الممنوع ، حتى لو التصورت على أنها وهي يفصل بين المشي والجمهور . وكانت العناصر المسرحية مضمومة أيضا ، فالتشابه إنسان من غير وهم ، وإن كان بعض المسرحيين قد استخدموا المسمى « مائيكافان » . من بينهم الفرح الكبير . كما ذكر الذي يجعل الشخصيات تعبد ، في فترات معينة من العرض ، مائيكافات من صور لطيف الأصل منها . والاشارة التي توجد على عتبة المسرح المضمومة مضمومة ، إننا ، كما ما يوجد على المسرح متصرا من مواد لا تختلف عن المواد التي يتصل منها ، في الواقع . بهذه العنصر ، جعل العلامات المسرحية مضمومة معاها ومفردة مرجعها . ولتختلف المكان المسرحي عن الحركة أو السببية لأن السببية ، أولا ، يوجد علاقة بين علامات تنتمي إلى هذه العلامات ، ميا والمحاكاة السمع والبصر ، والحركة . كما أن المكان يتحول أثناء العرض ، حتى في المسرحيات التي تعتمد مبدأ وحدة المكان الشهيرة . نتيجة لتغير الشخصيات في لغة ، ويجعل الصور تراكب في ذاكرة المتفرج . وهو مزيج الطابع ، ما دام يتصل بالمعنى . على الأقل - على المشي والمتفرجين . فهم لا يذبح الطور حد المسرح الذي يقدم عرفنا بلا جمهور ، أو الجمهور الذي يلعب إلى المسرح لمشاهدة عتبة تحت من الشخصيات ، والأصوات والحركة ، الخ . . .

ولكن المكان الخاص بالزمن الذي كتب فيه نص المسرحية له أهمية كبرى بالنسبة للعرض . فموقع المكان الخاص المسرحية ما يعني أيضا تأثير معناه .

والنظرة إلى العالم التي تلعب فيها عتبة العتبة المسرح ، بدلتها وأبعادها ، تؤثر معنا على الكتابة المسرحية . على سبيل المثال ، تفرض مسرحيات شكسبير وجود أماكن عدة كانت موزونة فعلا في المسرح الأصلي . والمشاهد التاريخية الكبرى ذات الشخصيات المتعددة التي كتبها الكتاب الرومانسيون مسرحيا هم ، ولها علامة ضرورية بالذكور التاريخي ، للعرض وجود أماكن عرض مضمومة فيها تدور مدى أو تصور . وعتبة مسرح الشطراب ، وهي عتبة مضمومة قبرا ، تتقلب معنا قليلا من الشخصيات ، ومسرحيات تعالج موضوعات مأخوذة من الحياة اليومية . واليوم ، توجد إمكانات مادية تجعل تقسيم المكان إلى عدة أماكن كل منها مستقل عن الآخر أمرا سهلا ميسورا .

والصفة الأساسية الشبهة للمكان السرجي هي وظيفة المروحة . فهو مكان يتم فيه الأداء والتشغيل . أي أن الشوكة الجسدية لم تكن مكانها فيه . وهو أولاً وقبل كل شيء . « المكان الذي يوجد فيه الممثلون بشخصهم ومعهم . وهذه صفة حائلة » أما كانت طريقة العرض . في الوقت نفسه . وهذا شيء أصبح حديثاً . لكن القرب لتجنب . إذا في مسرح الشرق الأقصى أيضاً . هناك المكان السرجي مكاناً محسوساً . لكن بطريقة تختلف عن الطريقة التي يسموها الرسام الواقعي . يمكن أن نقول إنه يقدم صورة منه وتلاصق أن الأداء والمحاكاة يمتد في المكان في أن واحد . وإن كانت الشبهة ربما تعاقبت في كثير من الأحيان .

هكذا . يؤثر العرض على النص تأثيراً هائلاً سواء من طريق خشية المسرح ووضوحها وشكلها أو من طريق الرقابة الخيالية التي تقدمها . مثال ذلك . أن تكون خشية المسرح الأبطال كخاية عن المجتمع معين . وأضيف إلى ذلك حرمانه الشيطان الخاصة وطريقة استدعائهم للمكان .

هكذا . يتضح أن المكان هم المحور الوسيط هذا بين العالم الاجتماعي وعالم الكتاب الخيالي . وبين الممثلين والممثلين . وبين النص والعرض . إننا نلاحظ العنصر الذي ربط جاكسون العرض بشخصه بعضه . وهذه الوساطة التي يقوم بها معظمه للغة . قد يوجد عناصر العرض بطريقة مشابهة . ولكن مكان ثابت توجد في كل هذه العناصر . وقد يبدو وكأنه بدأ ترسم علاقات معينة بين العناصر المتفرقة العرض . مكان معين ومكان مسرح . مكان واحد أو مكان مدمج إلى عدة وحدات الخ ... وفي بعض الأحيان المسرحية الحديثة جداً . هناك مكاناً أو يوجد العناصر . عندما أبحث الفرجح على التسلل لـ من تصويره الخاص للمكان

<http://archivebeta.8x4m.com>

يمكن أن يكون المكان السرجي صورة من مكان اجتماعي أو ثقافي معين . والعرض . في مسرح « البويفار » . يستخدم هذا صالوناً من جزائيا . والعروض « الطبيعة » كانت تظهر بأنها تصور المكان بأقل تفاصيله . سواء كان هذا المكان لهوا . أو الدار أو أي مكان آخر .

لا يرفض المسرح العناصر هذا النوع من التصوير . لكن كثيراً ما يرفضه أو يتلاعب به . يمكن أن يكون المكان السرجي أيضاً صورة لأماكن خيالية . أو أماكن الخلق . حلم المؤلف الخيالي في الشخصيات أو حلم الفرجح نفسه . أو صورة لا يحصل في أسواق الناس البشرية . وقد يكون المكان ترجمة لأبوية النص . اعتماداً تلك الآلية التي قد علاقة بالمكان . ويمكن أن يكون المكان صورة لبيئة الواقع الاجتماعي أو نفس معين . لكن . كثيراً ما يكون شيئاً بيناً وهكذا . وفيه للاستجابات البلاغية المختلفة : الكتابة . الاستعارة . الرموز . الخ وفيها كانت تلك المحاكاة التصويرية . فهي صورة كويما الناس عن الواقع .

ومن بين عناصر المكان السرجي الألفاظ الأولى أو الأولى . قد يتداخل الألفاظ الأولى في البناء القصصية . أو الألفاظ الأخرى من العرض . تشكلت التي ترسمها وشكلها أجسام الشيطان . قد يكون المكان المسرحي صديقاً . أو مستطفاً . أو به مستويات عدة . ويظهر كل هذا أشكالاً مختلفة لعلاقة الفرجح بالعرض المسرحي . كما أن أبعاد

هذه الأشكال الجديدة خاصة أساسية هي إزالة المنكسر . بعض التقليد هذه الكلمة ، وإخراج الفرج على الطريق مكان العرض على أنه مكان يشتمل على المشتين وعلى الفرجين . وأحياناً ، بلغت الرغبة في الانفصالات من العلية الإيطالية حد القرب إلى الهواء الطلق ، وتقديم العروض أمام الألية الدائرية أو الأثرية واستخدامها كخلفية للأحداث . مثلاً ، مهرجان تحويلات السنوي يتم في هذه عصر البوانت . وأحياناً ، حصلت العروض في الأسفل التقليدية الشعبية : السرك ، حفلات الأسواق ، الخ . . . وهي أماكن تجمع الطائفة والمثاقين في حين واحد .

يختلف تعبير حشية المسرح ، من خلال هذه الأشكال المختلفة ، إلى تعبير وضع الفرج وإزاحة أيدولوجيا جديدة فيما يتعلق بالرواية . التغيير في حشية المسرح ليس شكلياً فقط ، فهو يعني ، أو يريد أن يعني إلى السقوط في حلات الفرجين والعرض ، ويسعى إلى ألا يكون هناك متفرجون مستويون . والشيعة هي إفساد الطابع الديمقراطي . لا حق الفرجين فقط ، وإنما على العرض أيضاً . فالأشكال الجديدة للعروض أكثر مرونة وأكثر لفتة من سابقتها . ولا تحتاج دائماً إلى استثمار أماكن هائلة ، بل في عدد في حاجة إلى المنكسر الحالي الثمن ، والتي ربما تكفي بالأكسوبرات البسيطة . وهناك مفهوم جديد استقر في الآونة الأخيرة ، هو مفهوم المسرح القاري . وانطلقت بعض العروض إلى الفرج التقليدية الحرة ، بدون أن تزيد بها شيئاً أو تتركها . مثلاً ، مسرح الفرج الإلكتروني يمر بوقت مسرعاً مصححاً يقع في شمال باريس يقدم عليه عروضه وألعابه على حدة ، ولا يغيره سوى القواعد التقليدية المكتوبة بالشكل الآخر . واستبدلها بمفاهيم حشوية أقل أو أكثر أو ربما حتى إن إضفاء على كل شيء بأرصادها الاحتمال . وعدم بالقدرة أن العروض التي تقدم في أماكن كالمسرح يمكن أن تنقل بسهولة إلى حشد كبير من الجمهور ، داخل البلاد وخارجها . وبالتالي ، تكفي بمصاحف جديدة لا تحتاج عادة إلى عدد آخرى من الفرج العوامسة ، داخل البلاد وخارجها وبالتالي ، تكفي بمصاحف جديدة لا تحتاج عادة إلى المسرح . بدلاً من أن هذه الأشكال الجديدة لا تعزل الفرجين ، وانقسامهم إلى ثلاث ، فالمسرح يستعملون المشاركة في العرض ، ومن ثم ، يستعيد العرض المسرحي شيئاً من الطابع الاحتفالي الذي كان له ، أصلاً ، في الماضي .

وإذا كانت بعض الأشكال قد حصلت إلى إفراغ المكان المسرحي من تعبيراته التقليدية ، خاصة المنكسر ، هناك نوع الفرج على أن يظل بعيداً ، تلك هي المرحلة الأولى . على ذلك الآلية التي يدور فيها إخراج العروض . وبدون أن نقراً من العروض الشاهدية الأولى أن تبرز عدم تجانس المكان . ونحاول أن نجعل منه مكاناً ، موزناً ، يشتمل على عناصر متجانسة ولكن متفارقة كيد بأنها عين الفرج .

يمكن أن نؤكد ، خاصة أن المكان المسرحي المعاصر ، بأشكاله المختلفة ، مكان استراتيجي يجمع استراتيجيات وحدوده . فهو يستكشف أبعاد ، ويستخدم الآلية الأخرى كما يستخدم العمل ، إن وجد ، وأحياناً ، ينقسم المكان بحيث يخلق مركزاً ، واستفراجه ، وحدوده ، وإعلاماته الطمأنينة ، بل معناه . وإذا فقد المكان مركزه ، يمكن تغيير ملاحظته فحسب في أماكن مختلفة ، في وقت واحد . مما يدفع الفرج إلى بناء شيء من المشهد لتصبح العناصر المتعددة بعضها في بعض . . . وإذا تركيز عمل المسرح على إزالة التماثل بين الفرج والممثل ، والأعلى والأسفل ، والداخل والخارج . . . وإذا يركز التماثل يصبح المسرح المكان المعاصر للمعربة .

ويخرج من كل مأساة أن التكاليف المسرحية المعاصرة لم يعد ينسحب في عالم الخطابات البديعية ، بل أصبح قد انخرأ في قدم المسرح . ويخلق هذا الانكسار بالظهور الجمالي المتكامل ، ولقد فكرنا العرض في حد ذاتها . فالتكاليف المعاصرة تجعل لكل عنصر المسرح من نظريته إلى العدم من خلال النظم الموروثة التي نشأنا ولقدت له .



كيف يدرس التكاليف المسرحية ؟ يوجد ثلاثة اتجاهات يمكن دراسة هذا التكاليف . دراسة النص المكتوب ، أي النص المؤلف ، ودراسة النص الذي استخلصه المخرج من نص المؤلف ، ودراسة عملية التواصل في حد ذاتها . يعني هذا أنه يمكن دراسة التكاليف في النص الذي نسميه النص المسرحي ، أو مكان العرض ، أو التكاليف الذي يتم فيه التواصل . يعتمد الاتجاه الأول على النص المسرحي بوصفه نداء أدبيا لا يختلف كثيرا عن نص القصيدة الشعرية أو الرواية . مع قول هام ، هو أن النص المسرحي يجعل لكل عرض في مكان فضاء القاري ، بالحوار . أما دراسة مكان العرض فتلعب أدوارا بحث مختلفة منها نص المخرج وعناصر أخرى أهمها الوثائق الخاصة بعرض المسرحية أو عروضاها المختلفة . ودراسة التواصل تعتمد على الظروف الخاصة التي تم فيها العرض ، خاصة أشكال حلبة المسرح وأبعادها ، وعلاقتها بالتكاليف الذي كان يعيش فيه المخرجون .

والثالث المجال التاريخي ، أي دراسة التكاليف في مسرح ، أي المسرح ما بين أواخر القرن التاسع عشر ، تلك التي تعتمد أساسا على النص المسرحي . وبلا شك في البداية أن التكاليف يمكن أن يكون صورة من النص المسرحي وأدبيته . وأن النص المسرحي يمكن أن يكون صورة للثقافة الإنسانية أو النفس البشرية .

في مسرح أرماف ، نقرأ ما يوضح التكاليف بحيث يتخذ أبعاد القديسة ومساحتها أحيانا . يذكر المؤلف اسم هذه القديسة . أحداث مسرحيته ، أنه لم أن القديسة حد ، تصور في متروبوليس ، وفي الحلب أحيانا لا يشار ، هذه المناطق القديسة هيولة . القديسة التي تصور فيها أحداث ، والشعلة البيوكسية ، تدل عليها ، دائرة غروتوخرافيا ، فقط . والقديسة حد أرماف ، مكان مسرحي لكنها مع ذلك مكان الانعزال ، والخطوات الآسناد في ، سياسة الفضلات ، ، مثلا . يربط الكتاب هذا القديسة بالأممات القديسة ، ألا وهي الفرقلة العنصرية . فأممات هذه المسرحية ، كما يقول ، يمكن أن تقع في جنوب أفريقيا ، أو ولاية من ولايات أمريكا الشمالية . وقد تصور القديسة من خلال الشوارع ، وهو جزء منها . وإذا كانت القديسة حد أرماف تحمل دلالة معاني مدنية ، فإن الشوارع يحمل معنى مزيجها ، فهو مكان يعرض فيه الإنسان للسلطة عامة ، ولقوى الشر خاصة : السلطة ، الغرب ، الآخرين الخ .. لكن يمكن أن يصبح الشارع مكانا للاحتلال ، يتصور فيه الإنسان القديسة من السيطرة والقهر . في ، والشعلة البيوكسية ، نجد أن الشوارع هو مكان الطائفة ، مطاردة الإنسان لكنه يصبح ، في ربيع ٢١ ، مكانا مدمرا له معاني القديسة . فهو مكان أقرر العدل ، والقديسة من أجل استمالة حقوق الشعب . وانظف إلى هذه الأماكن المكونة ، وأريف ، الذي يتحول من معناه الجزري . مكان القديسة ، والقديسة ، والغرب من فضاءها القديسة . ويصبح مكانا أدبي بالمعير . يتصل الحلق على

الشخصيات ، مثلاً في « الجميع ضد الجميع » ، حيث توثق البطلة وهي تحاول الفرار ، مما يحد ، جعل أديفوف الشخصيتين الرئيسيتين في مسرحية « وراء الحفرة » توثق نفس الطريقة ، على الحدود ، حاول جيم وسان أن يصرا الحدود ولكن هوانشيا ياست بالتشكيك ، وبعضاً حيانياً تماماً . إن الزور غير الأماكن الوسيطة ، الباب ، الحدود ، الخ . . . له معنى واحد : الموت . وثمة التعلق في الأماكن المظلمة ، وهذا أن الطريقة هي المكان المظلم في مسرحيات أديفوف ، والفرقة عادة ، مكان يرمز إلى الحياة الداخلية الحسية ، والحداثة من العدول الخارجي . لكن الفرقة ، عند أديفوف تطلب حل من يشعلها ، وتتحول إلى مكان آتية بالنسبة لقرية القوي المادية ، بل يصبح سجناً نتيجة لاحتلاله . وثمة أبحاث الشخصية منه ، أقيمت حلقها ، بالنسبة الحقيقي أو الخيالي في هذه القضية . وكثيراً ما يقد أديفوف أهمية هذا المكان المميز بأن يجعل منه هوانشيا المشهد أو ذلك . كما أنه يلعب علاقة بين المكان والأحداث الذي يشعلها فهي بداية « الغزو » ترى مكاناً تتبع فيه القوي ، يعكس الاضطراب الذي استولى على نفس الشخصية الرئيسية . لكن النظام يسود نفس هذا المكان في نهاية المسرحية ، بعد موت البطلة ، وإحلال الأمان مكانه بالنسبة القوي في هذه القضية . وهناك ما يكون الفرقة المكان الذي يوثق فيه البطلة ، في « الغزو » ، يستجيب البطلة إلى فرقة ، بعد أن حرق بالنسبة المخطوط الذي كان مبدأ الموت ، وفي فرقة يقدم على الانتحار ، ولكن أن تخطى طرف أخرى ، نحو الحياة ، معاني أخرى عند أديفوف .

في الأماكن المظلمة التي يجدها في مسرحيات أديفوف ، خاصة الفرقة ، توجد دائماً قصة معينة تؤدي إلى الفجاء ، وتتصل في باب أو حائط ، ويخبر أن القصة التي السراج ، كالمسألة هناك غير الذي يفصل بين المشاهد عندما تدخل من الشخصيات أو الفجاء ، يدخل الشخصيات ، من حيثها ، عند أديفوف ، حركة ما معنى دائماً . عندما يغادر بير ، في الغزو ، هذه الباب المؤقت في فرقة ، يولي حركة لا رجعة فيها ، وفي « العلاقة الزوجية » ، يحكم على المستخدم يقدم الخروج من التوترة التي سيظهر فيها أيضاً . إن الاستطیع الشخصية الغريب من الباب هنا ، لأن الأماكن المظلمة عند هذا الكتاب أماكن لا تفتح على الخارج ، ولا استطیع الشخصية الغريب منها ، القوم إلا في الخيال أو الخلق . إن ، المكان المظلم هذه يدخل رمزي للسجن ، لكن السجن لا يوجد له معنى في مسرح أديفوف ، وثمة كان السجن الأخرى في الخارج ، فهو موجود في الممثل . لذا ، حاول أديفوف ، من خلال أحداث المسرحية ، أن يحرر الإنسان من الخوف ، والقلق ، والاضطهاد .

وسواء كان منظوماً أو مطلقاً ، سواء كان داخلياً أو خارجياً ، يكتب المكان عند أديفوف عناصر مهمة . يدخل الكتاب لغزاً معيناً على مكان ما لكي يحوله إلى مكان آخر . يعني هذا أن بطلة عنصر من عناصر الديكور ، مثلاً ، أو مكان أحد الأكسورات في « القروبيون تارون » ويحول قسم الجوليس إلى مكتب استقبال في أحد القاعات نتيجة لتغير بسيط . ويدل هذا على أن هذه الأماكن أماكن رمزية ، وهو علاقة مكان واحد . إن يعني نمذدة الأماكن الطعري ، وحدة لأشك فيها .

وسواء كان واحداً أو متعدد ، لا يظهر المكان عند أديفوف على حدود الكتاب الشخصيات القوي . كما أسند المؤلف ، والكاتب الساعدا ، وجعله ينطوي حدود القاموس ويوصل إلى هذا عن طريق الصوت والصورة . وهكذا أهداف

الى مكان الأحداث مكاناً آخر ، مستوحاة أو متطابقة ، غلباً بالتالي ، وجعل مصدر الصوت والأحداث غير مرئي ، وبالتالي ، زاد من غامضيتها . يستوحى الحكاية الهندسية وهو من الأدهاب عبر هذه صفات رجال الشرطة ، وأسماء سياراتهم ، والتشكلات التي قرر على المسرح . وفي مسرحيات أدوموف جازة كثيرة جالسهم السيارات قريبة أو بعيدة لكي من أماكن مختلفة ، هم الكواليس ، وعلى أدوموف يتبع هذا التكتيك حتى في آخر مسرحياته . أما الأحداث ، فمختصة ، على خاصة المسرح ، المكان الذي يدور فيه الحدث . والأحداث فقط يمكن تغير المكان . وهذا يكتب الإعلام أو الضوء القوي على أحياء ، فهي مسرحية ، ماثلة ، أوروبا ، . ننقل من عالم البهجة الى عالم الخلق ، من طريق الأحداث . فإلا ساء الإعلام المسرح ، ثم أليس ، . كذا معنى هذا الانتقال الى الخلق ، وإلا حدث التكرار ، كان معنى هذا العودة الى عالم البهجة والواقع .

كثيراً ما يكون المكان المسرحي صورة لتجميع ما ، يحتم بذلك ، صورة مصغرة للعالم ، ويضم ، في المكان ، علاقات لها مصداق ، وهذا يتكون هذه العلاقات سياسية ، أم اجتماعية ، أو ثقافية ، فالطريقة التي يعمل بها المكان تحاكي الطريقة التي يعمل بها المجتمع . وهو يندرج أساساً الى الكتابة والاستدارة . وبطريقة معين الاصطلاح هي التي تكون السبق من أن بين أن المكان في الشعر الغرامي يحكي صورة واقعية للمجتمع .

لكن ، يمكن أن يكون المكان المسرحي أيضاً على علاقة بالفسخ البشرية خاصة بعد الخدم التي أمرت التحليل النفسي . وهذا أيضاً ، نلاحظ من مسرحيات هذا القرن ، فقد أضحى ، من ناحية ، رجم أدوموف كتاب بولج ، الأنا والآخر ، . وبين ناحية أخرى ، أصل المسرحية الخطب ، هذا الكتاب ، من خلال تهيئة الدخيلة ، على تعقيد ، بلغ حلاوة على أن القارئ يكتشف أنشأ على القارئ المتطور وأنشأ على القارئ . ويعارضه الدخيل والفرج مبدأ أساسي في التحليل النفسي . وعلى أن أدوموف أعطى الخلق أهمية خاصة . وهذا الأول ، سياسة التطلعات ، التي صور فيها أدوموف حالة مرغوبة . أما المكان الذي فسر مسرحية ، أو لم أن الصيف ، هذا ، التي اعتد فيها المؤلف على تصوير الأعلام فقط لا غير .

تتلخص مسرحية ، سياسة التطلعات ، من حالة مرغوبة ، وانتهت بأدوموف الى أمانة التفرقة المصرية . تلخص هذه الحالة في أن الرئيس يشعر بخلق هائل إزاء تعدد الأشياء وتكرارها ، أمانة تعدد هائلاتها وفصلاتها . ويتبنى الرئيس أن أن هذه التطلعات مخصصة له ، وأن عليه أن يفعلها لكنه يرفض ، يقول الكاتب أن هذه الحالة ، كراهي ، كانت لتصلح مثلاً لسرعة قائمة بذاتها . لذا يصل هذا الرئيس الحالك ينامي الى الطبقة البيرة في وضع يقضي تكرار السكان عامة ، مما يؤدي الى الباحة سلوكاً معياداً لم قبل أن الأحداث تقع في جنوب أفريقيا . حيث إنفاق البشير من زيادة أعداد السود الطردة . وقيل أن هذه الحالة القوية قد تحولت الى حالة جامحة . ويتبنى الخوف من القذليات بالشخصية الرئيسية ، جولي ، التي الخوف من السود ، هذا أنه أن السود هم الذين يضعون القذليات في طريقه . وفي النهاية ، يقتل أحد السود ، يوم ، تنور المسرحية كلها حول القضية ، وهي أكثر اقناعاً من الطريقة السابقة . لذا تصور عملية المسرح لقاعة محكمة ، ومكاناً مرافعة نسبياً تنور فيه الأحداث التي يأتي ذكرها أمام القضاة . نتيجة لذلك ، تنور الأحداث على مستوىين من الباعية الفنية : مستوى السود ومستوى الآباء ، وبذلك منها مكانه القضاة ، وإن كانتا

مكتومين : ما يذكر لو يقال أمام القضاة بعد ذلك على المكان الرابع لكن ، لا يوجد حد فاصل بين المكانين القسرين بصلتهما بالخط الشطرنجي من أسفل إلى الأعلى بحسب . من الشبهة النفسية ، يمكن أن نقول أن المكان الرابع الذي تظهر فيه نزعات جوي المكينة وإن كانت الأخيرة من مكان الجوف المسمى : لا تظهر . في حين أن المكان الذي يوابه نسخة القضاة من مكان الأنا ، ويختلف الشهود ، فالجهم جوي ، ولما أن الجلسة سرية يلصق مكان الذات العليا . أي الجميع هنا . من النص الذي ليس عليها حياة التكميم .

والمرض الذي أصيبت به الشطرنجية الرئيسية ، جوي ، مرتبط بالمكان مباشرة . فالسرعة كلها تدور حول صديقين : الانتقال من الخارج إلى الداخل ، ومن الداخل إلى الخارج ، أي أن جوي . والتقدم النفسي . يدخل في ذاته الأشياء التي يرى فيها مصدر الحياة ، في حين يتولد من ذاته الحقيقة الأبدية التي لا تسير . وتندرج الأحداث بين الحقلين : المنطقة التي يخرج جوي فيها من الصلابة ، والمنطقة التي يعود فيها إلى الصلابة ، بعد القسوة . والمرض النفسي الذي أصيب به جوي ، الأبطى ، مرتبط بالخوف : الخوف في كل واحد منا ، ولأننا من الشغل منه ، من استمراريته . لكن الخوف من الضلالت أشد وأقوى من ذلك الخوف . يقول جوي : عند أحسن واضح بأن كل الضلالت الأرض جعلت لكي تدخل في بطن . ذات يوم ، فضلات الأرض كلها ، لكنه يذوق أيضا من الأضلاع ، والجراثيم . ويهم الأسود لوم بوضع الضلالت أمام باب منزله . ولما أن هذا المكان . التزل . كتابة من الذات ، فهو يقوم يوم بالرفق في إدخال الأشياء إلى جسمه . هكذا يصبح مصدر الضلالت الذي يري من المكان الرمزي للأنا (البيت) إلى الأنا ذاتها . أي انتقال الضلالت من العالم الخارجي إلى داخل الجسم . وأما جوي من الضلالت سوى خوفه من أن يصبح هو أيضا ضال . أمام النظر لأمر من الشهود . كذلك يخاف جوي من بعض الأماكن المرتبطة برفقه : صالون الخرافة . حيث الضلالت ليس الشهود . وشهادة الطبيب الذي يذبح الخ . . . ويخاف جوي أن الأسود هم الذين سيولون عليه . ويرتبط هذا الظن مباشرة بالشلل الأسود في المكان . واتساع الخوف الذي يشكونه . كانوا قبل ذلك محصورين في أحياء مغلقة ، ومغفون فيها ، ومن الواضح أن هذا انقطاع . في المكان . لصعوبة البصر . لكنهم بعد سياسة المرونة . فما تتحول السرعة . السهل ويتحول إلى أماكن أخرى ويشترون فيها وبالتالي زاد الخطر الذي تتحلل عليهم . والمكان الهدهد ما ليس المكان الذي يشك جوي بحسب ، بل المصنع كله ، وهو مصنع عصري . أساسا . هكذا يتحول المكان الخاص بقرود إلى مكان خاص بالإنسان . والمرض القوي في مرض جاني .

أما أن لو أن الصديق عاد ، المسترخية مكتوبة من أسلافه فقط . لذا ، تتطلب دراسة المكان فيها دراسة مكان الحلم . وله مميزات خاصة . إذ أنه وأحد منها ، هي التلاقي مكان الحلم انعكاسا مروجاً ، على مستوى الأملاك . ويسمى الفعل فهو مثل أمام العالم الخارجي والمخاطر . بينما هو متفرج على العالم الداخلي والخاص .

لنجد في هذه المسترخية أربع شطرنجيات الحلم وهي التالية ، وهيها السطحات ذات التوكيف اللاشعورية . وتذكر كل شيء . حول هؤلاء اللاعبين الذين وضعهم أديفوف في موقف واحد ، لكن من زوايا مختلفة . وحده أديفوف المكان انتهى الدقة ، كما حده الدلالة التي تعرض طريقها أحلام اللاعبين . وقال في هذا الصدد : « أقرأ ما يدعني المظنون إلى

أقصى مسار المسرح - حيث يقومون بأهم التي يحدث بها اليوم الشخصية المحركة - قليل حركات - يضاف إلى التمثيل التام الذي يتم بطريقة طبيعية وسط عملية المسرح أو في طرفها الأيمن ، حيث يمتد الحلق ، ويعلم بعد أن يمر المسرح ، ولا يبدأ الحلق إلا عندما تكتب الشخصية الثالثة وتتكلم ، فإن عملية المسرح بقصد أن جازين متطورين يحصل كل منها بالآخر ، وانتقل الشخصيات بساطة من أحدها إلى الآخر ، ويمكن الحلق هنا مكان بلا حدود حتى لم كان محدد ، ويحمل القاموس الكلي جزء من جزئي المسرح وطبقا محددة ، وبالتالي قام بوظيفتين : وظيفة الكاتب المسرحي الذي يسطر على المسرح أعمال الشخصيات ، ووظيفة المحلل النفسي الذي يفسر هذه الأعمال ، هكذا القسب مكان الحلق بعدا ثالثا ، مادام قد التمثيل على الحلق ، وحلته ، وتفسير ذلك الحلق .

والفهم المسرحية كلها على الأساسيات والمظاهر . وما لا شك أنه أن عملية المسرح خلق من التفكير ، والتشويق إلا على بعض الاستعارات التي تظهر في ألتعبر الشخصيات ، ونقطه معنى رمزية ، والكلان ، في هذه المسرحية ، مكان الاستمرار ، حيث تسقط الشخصيات ريفانيا ، والصراع النفسي الناتج عن عدم تحقيق هذه الرغبات ، وكلها رغبات معتقدة بأنها الخائف مقدرة والتي إلى عملية المسرح . ويمكن الحلق هنا مكان يحدث فيه الذكريات الماضية ، خاصة ذكريات الطفولة ، وإفانيا بالمشجوع وإفانيا كآلة مدنية فكان ... ما من خرج في هذا المكان للحلق ، حيث يتجاوز الكاتب الظهور ...



١ - نسوي مثلا آخر ما أتوا من الفصحى الأولى المسرحية من البداية ، بداية القصة ، في هذه الصفحات نشر الإرشادات المسرحية والتكلمات الأولى التي يظهر بها الموقف في هذه المراحل : ١ - مكان العرض الذي يستقبل ككولف ما أمكن ، ٢ - المكان الخارجي الذي أراد أن يخلل القاموس ، والجملة المفردات ، وهكذا ، ٣ - المكان الداخلي المكون من المشهد الذي يجلس عليه هام وصفحي القصة ، تتطوّر مثلا تدينا ، هذا المكان لتتوالى من المساحة التي يتحرك فيها الكولف مكان مؤلفات فيما يتعلق بها اهتمام سبيل ككولف عندما يرفع عنه القلائد ، ويمكن دائم فيما يتعلق بصفحي القصة ، مادام مدفوعا سبيل جوهرا للمعارض عندما يرفع ككولف القلاء حيا ، ويحدث وهكذا مرة أخرى ، ٤ - المكان الذي يجلس فيه جهور المفردتين الذي يتقابل ككولف ، بالعبارة الإرشادات المسرحية تقول أنه « يتعد إلى الباب ويغلق » ، ويأخذ عملية المسرح ، ويظهر في الصلاة ، ٥ - المكان الخارجي الجاور خشية المسرح (الطبخ) وبه وبها باب ، يشير ككولف إلى هذا المكان بقوله : « أنا ناعب إلى الطبخ » المكان الأول على القاعة ، وككولف يستقبل بأجواء القاعة ويقيمه ليواسا دليقا ، ابتداء من نقطة تزيين هي عام الجلبس وسط المسرح ولكن يؤكد أهمية المكان ، بينما ككولف في مدخلاته ، القصة في عناصر التفكير والاستعارات فيلبست نظرا إلى التواء ، بالقاء رأسه إلى الورد أو النظر إلى الشغل التي تقع في الجانب الآخر ، تؤكد حركات ككولف المتعددة أيضا ، أمثال السطر مثلا أهمية المكان ، وكل حركة تعطي الاستدوار ، يلبست ككولف النظر إليه ، أيا يستنداته له ، وما يقدم استنداته له ، وهذا ، يناهي الزمان بالكلان ، مادام تعي المكان من خلال الوقت الذي يستغرقه ككولف للتفكير فيه ، خاصة أنه يخرج لتفكيك الخطأ ، ومعنى هذه الأماكن في بداية القصة ، وبعد الذي ، من الناحية الرمزية ، عندما يجوب ككولف المكان في كلمة الاتجاهات ، يرسم الحدود التي سيتم فيها الأداء أي أن المكان فيمكن « موجودا » قبل استكشافه له ، غير يشك

كثيرا التشقة، وقام بخلقه . فلتا إن الكمال المسرحي عالم مصغر يقدم على أنه مكان لجميع الممثلين والمفكرين . عادة ما تكون خشبة المسرح مكانا مهاد الحياة القوية ، مبهمة ألباء ، وإثبات والقسومات . ويحيى أن المخرج بأنه مسئول عن الصلة حيث يحبس ذلك المخرج في الظلام . ويحس ألباء وهو ينظر إلى ما يجري في هذا العالم المتقل . لكن الكثير ذلك من الذي يحدث في « نهاية اللعبة » . فالتكاثرات متضادة : سائر التوافق متضاد على المسرح . إنما هنا كان السطر مسددا قبل العرض . ويتعطي عام وصفيحي الصماء ملامحة فضاء التي كانت تعطي القاعد قبل العرض . والفرحة القلبية أي أنها تظهر ظهر الديكور لا وجهه . وعندما يصل كلف « ينتج » المسرح . أما بعد التمرن . ويظهر ويضع كلمات مستخدما الفعل التامهي عندما يراى الحركات التي يتعرف بها على المكان ومن يوجدون فيه . عندما يبدأ التمرن . يكون قد انتهى . هذا . الواقع المسرحي المتكامل هذه في بداية « نهاية اللعبة » . وكذلك تقديم الممثلات المسرحية دائما فضلا عن أن المخطط الذي يرسمها كلف يعركه حول الشقة الثانية . هام تبي العالم المسرحي . وتطلب النظام الذي يبرز عليه الأداء المسرحي المتكامل : كلف يبدأ من البداية ويخبر إلى البداية .



أعددت أشكال خلية المسرح الحديثة ، كما لها ، فكان منها المتصل ، والدائري ، والبيضاوي ، والمثلث ، والمربع الخ . . . ولعل أشهر هذه الأشكال : المسرح الدائري الذي يوافق خطة هندية

في المسرح الدائري حدوده هيكل العرض . حيث لا يوجد أي حدود . فكل عرض يكون بخليته المسرح في مركزه من حيث أن يكون في المخرج . الممثل الذي يمشي في المخرج . لكن يتقل من عالم الواقع المصنوع إلى عالم الخيال والواقع . ويبدو أنه إحدى المميزات حيث يذهب إلى الأكسومات الموضوعة على دائرة الشاي في صالون المثلث أثناء عرض إحدى مسرحيات أوستكار وايلد . فحدثت طريقة ما هذا الصالون ، أي التطلبت بمرحلة من بداية من عالم إلى آخر . كذلك الألباء فهي تعبر مكان الأداء بالعمق . أي من ينظر يلقى التكتات في الظلام . أما ينظر حركة على المخرج استغلالاتها استغلالاتا جيدة . لكن هذا الفصل ليس أمرا بدويا ، لأنه لا يوجد فاصل حقيقي بين عالم العرض . ودائرة الظلام . التي يحبس فيها المصور .

في المسرح الدائري أيضا يأخذ الممثلون أشكالهم بسرعة في الظلام بين التشاغل ويكفي أن يشغل المخرج في هذا المنطقة . المنطقة التي يبحث فيها الممثل ، مثلا عن قطعة التي يحبس عليه . هذا كتاب لكن يخطئ الممثلات . عالم المتصل وعالم المخرج هما يدل على عدم وجود فاصل بينهما . كما أن المسرح الدائري يقدم بشكله الهندية حاضرة .

وأما خلية المسرح الألباء ، يتعرض المخرج دائما للخطوط بين مكان العرض ومكان الشعر . أي مكان المخرج ومكان التواكب . في حين أن خلية المسرح الدائري تطلب باستمرار عمل حيال المخرج . وتكون إلى عالم العمل المسرحي . يمكن ما يشتمل عليه الممثل من حرية وإثبات . هذا المكان الخيالي أساسا بالنسبة لما . فالمعرض المسرحي الدائري يتعرض هذه الدائرة الخيالية التي تجعل المكان ينسج أو يفسر . بحيث يشتمل المخرج أو يستعمل وأقل .

مؤدري عام المصداقات الشهير غير من تناول بالتحليل والمقارنة ما رسمه «الكلم» و«الكورة» ، وتحليله هذا أهم مرجع يجب الاستعانة به كلما جرى الحديث عن المكان المسرحي . أكد مؤدري الفوارق الأساسية التي تحصل بين طبيعة المسرح الإيطالية والمسرح الدائري ، ولكن من أن يثبت أن الحرية المسرح الدائرية ليست قبليات بعيدة عن الممارسة الفنية ، ولا حظ أن الممثلين على خشبة المسرح الدائرية وهي عرفة من حيث البدء ، بالبروز حولهم عدة شاعر ما يكونوا من حوار مشقة ويعبرون إليه المخرج . لكن قبل البروز المخرج إلى هذا العالم ؟ هناك مستوى متراجع العالم الدائري الذي اقتله المسرحية وسحره ، لا يترك إلا إذا استخدم التكنيك المناسب . وهو يمثل هذا في الأقوات من ناحية ، والأخراج والممثلين من ناحية أخرى .

تكوين المسرح الدائري يجعل منه وسيلة تعبير فيها الاتصالات ويمكننا تصور أن هذا الفصل الفصل الرابع . فالمخرج هنا مع الممثل على الدائرية ، أي مع الشخصية أو عباداً أقل ، مع الاثنين معا ، أي أنه تابع أثناء الفصل وليس أنه أقل في الوقت نفسه مما يلتفت النظر إلى القضية التي أرتبها : كيف يمر المخرج في عالم العمل المسرحي ؟ على يتداخل مع الأداء أي يمثل مساهمة أم يشهد من الخارج ؟ . والمهم أن الأصل المسرحية لا تعتمد على نفس المشاركة أو الحركة الفعلية بين الأبطال والأحداث . حسب نوع المسرحية وأحداثها . يصير المخرج أن يقل حدود الأفعال إلى الخارج ما يمكنه ذلك ، أو يسمي أن يحد هذا الأفعال على ما يمكنه ذلك . وإذا ساعد على هذه المشاركة قرب المخرج من الممثل والمكان المحلي من القضية والأحداث الفعلية فكلما أدى إلى الأفعال في عالم الممثل .

والأحداث تدخل في النظام الأول لا سيما هذا الأبطال أو أبعاد هذه المسألة أهم التي أعدد مكان الممثل . والمخرج المثل المناسب للمشهد . لكنها تقيم أيضا علاقة صحيحة بين الأبطال، والأحداث . حسب ما إذا كانت مسطرة على المسرح أو الصالة أو الاثنين معا . وهي التي أعدد مساحة القلائل وتوسيعها وتقليصها . وكل هذه التغيرات التي تدرجها كبيرة على طريقة المشاركة .

بالنسبة للأخراج يوجه المخرج الممثلين وحركاتهم كما يحدث في أي مسرح . فهم يلفون ويحيطون ، ويهزون ويصعدون ، لأسباب فنية ، ويصعدون أو ينقصون الأمر فلكل منطقاً ، أو من أجل تشكيل معين . وفي المسرح الدائري تسيطر هذه التصرفات فاعلياً فهي بالنسبة للمشاركة والأحداث والمكان .

في المسرح الدائري لا ينبغي أن نطرح في الممثل من الرواية التقليدية فقط . هي هذا المسرح . الكلمة . والحركة . والفعل تدخل في الأداء بالمكان . وتتر هذا حيالية كمالاً . وتكتب السموات والنظر أهمية خاصة بالظواهر الثقافية بين الشخصيات ليست ذات أهمية فنية محسوبة . فهي ترسم بدقة ، أو أوزان في سياق الأحداث . حينئذ منطقاً الأثر الذي يقع فيها التباين الدائري ، على سبيل المثال ، إذا تبادل ثلاث شخصيات الظواهر في لحظة مبررة ، حدثت التفت الذي يترك فيه هذه اللحظة في الزمان والمكان .

لكل ، أو يقع المركز في المسرح الثاني ؟ إذا كانت الفصالة متوسطة ، وحشية المسرح متأخرة كاملة ، وكان الجمهور موزعاً توزيعاً متجانساً ، كان الأمر بسيطاً ، وتنظم المكان حول مركز الدائرة . لكن الأمر يختلف إذا كانت الفصالة كبيرة ، عندئذ يصبح توزيع الجمهور غير متجانس ويصبح البيئات ، لكنه لا يفسد شكل الدائرة الكاملة ، ومن ثم كانت الأهمية الخاصة التي يكسبها كل من الشكل الثلاثي والعلاقة بين المسرح والفصالة .



أما كان الشكل الذي تتخذه خشبة المسرح الحديث خاصة ، ويضاهي المسرح جلية ، فهو من شأن المعماريين أولاً وقبل كل شيء . ولا يستطيع المخرج إلا أن يوحى إليهم بعض أفكاره وأصنوه للمكان . لكن ، بعد أن يتقن المسرح بكافة عناصره ، يصبح من شأن المخرج في المقام الأول ، فهو الذي يتولى وضع كل شيء في مكانه بالتمثيل الدقيق لهذه الكلمة . أين يجلس المخرجون ؟ أين وكيف يتحرك الممثلون ؟ هل يوضع الميكروفون أم لا ؟ الخ . . . والمخرج هو الذي يتولى حل هذه المسائل الفارغة التي يصبح مسرحاً ، أولاً بالأثر إن . المسرح خشبة يجب حلها ، فالحلقة إن خشبة المسرح تظل فارغة ، تظل مكاناً يبدأ لا يبدأ فيه . ولا تدب عليها هذه الحياة إلا إذا دخلها الممثل ، سواء كان من الجمهور أو كان مجرد مدية . فالحلقة تمتد الحياة في المكان بكلماته وحركاته وفكراته . وكل خشبة المسرح ، أيضاً يتصل مع بعض الأشياء التي تكتسب أهمية كبرى أو صغيرة حسب المسرح . والممثل والآلية عنصران أساسيان إذا في المسرح . لذا كان من الطبيعي أن يوليها المخرجون أهمية خاصة ، فالحلقة المجدرة بالتمثيل في مفهوم التقليدي خشبة المسرح . وكان من الطبيعي أيضاً أن يفتني الكتاب أنفسهم بأن يخلقوا من تقاليد هذه البيئة .

لا يخلو وجود الممثل على خشبة المسرح ، سواء تكلم أو حل وحده أو كونه الحلقة من الميكروفون . من المعنى أيضاً ، فوجوده معناه أن له دوراً فيها يجري من أحداث . ويتكسب حركته ، بالمثل ، معنى متعدد . إذا اقرب عقل من آخر ، كان معنى هذا : الرغبة في التودد ، أو الحب ، أو القبول ، أو القتل . الخ . . . لكن إذا كان هذا الاقتراب تعبيراً عن التودد ، صاحبه نظرة أو حركة توضح ذلك ، وإذا كان تعبيراً عن البعد والتهديد ، صاحبه أيضاً نظرة أو حركة أو كليهما . أما إذا كان تعبيراً عن رغبة في القتل ، فلا بد من وجود الآلة التي سيمنحها هذا القتل . وإيجاد الممثل عن الحلقة خلافاً ، إذا كان صاحباً ، قد يعنى الجفاء أو التعول عن الحب الخ . . . أي أن المسافة بين الشئين تعبيراً مباشر من الفصالة بينهم . والمناظر التي يكلمها كل منهم الآخر . كذلك ، دخول الممثل أو خروجه له معنى جوهري . قد يكون دخوله مكاناً ما إشارة القضاء عليه ، وخروجه منه رمزاً لخلاصه واستمراره حركته . والعلاقة المعقدة المعنى المعنى الجديدة . في علاقة مسرحية تقليدية ، يستأن التكرار ، فخرج كل الشخصيات خالصة أو غارة من البيت الذي يرمي إلى اجتماع بالمراد تعبيرة . لكن هذه الشخصيات تنسى الحقائق المعنوية التي عاشت في ظل هذا التجميع ، ويوقف التعبير ، تتعطل عليه الباب والمخيم . وهكذا ، يبقى في المكان الذي ارتبط به اجتماعها وإعطائها ، ويثبت فيه . وإذا وجدت على المسرح درجات سلم ، وجدت عليها الممثل . كان معنى هذا ارتفاع اجتماعها أو سبيلها . أما إذا نزل المسرح ، فقد يعني هذا سقوطه وانخفاضه . والاقتراب والابتعاد ، والدخول والخروج ، والقصود والازدول ، علامات اصطلاحية يحدد إليها المخرج ويستخدمها الممثل . المخرج أولاً ، هذا بالنسبة لممرات الممثل على خشبة المسرح . لكن يجب أن نقا

إلى المسرح المتأخر حاول أن يزيل الحد الفاصل بين خلية المسرح والفضاء . وكان سببه إلى ذلك تحريك الممثلين في المكانين معا . فكيفما ما ترى الممثلين يدخلون من بين صفوف المخرجين ويحطمون خلية المسرح . أو تراهم يتحركون بين المخرجين ويقاطعونهم مباشرة . وأخيرا جزء لا يتجزأ من العرض . نسوي مثلا لشخص المسرحية التي تدعى المسرح الأثري بـ . شامير ، أستاذون ، في مهرجان الخريف في باريس عام ١٩٨٠ اختار شامير لعرض مسرحيته مكانا في غوامشي باريس يطلب من المخرج شيئا من العهد للوصول إليه . والمكان ذاته فاجأ أحد المصورين القاعة . وحدثت فيها مفاجأة خلية متدرجة نسبيا . جلس عليها المخرجون بشرط أن يحدوا سيقانهم أمامهم أو يرفعوها عنهم . وأراد المخرج أن يؤكد بهذا أن التوزيع التقليدي للرجل المسرح قد انتهى . وعندما دخل أستاذون ، في الجزء الأول من الكاتبة . لم يدخل من الكورس . لأن لا وجود لها . وإنما دخل من جانب المسرح . من أعلاه . ويصط إلى مكان العرض على منصة سير على عجلات . وأعلن عن انتهاء وسيله فهو ليرى . أما الكورس في هذه المسرحية فيكون من الممثلين الذين يلبسون الملابس الحديثة والحيات . أحيانا يقف الكورس على خلية المسرح . وأحيانا أخرى يتحول أفرادهم بين المخرجين . وسط القاع . وهم يسكنون طابقا من المصعد المصعد . أي أن الكورس تحول المخرجين . في لحظة ما . إلى ممثلين . ولقد تألمت هذه التحول كل التألق مع المفهوم الأخرى للكورس . حيث يؤمن هذا الأخير إلى سكان المدينة كلها . ويصبح متديدا للمصورين . بإحدى الأحداث ويحترق عليها.

وعندما يتحرك الممثل في المكان ليرى المصومين . يستغله . إلا مع هذا المصير . ما يمكنه ذلك . لكن . يوجد في جانب هذا المكان الرئي المكان آخر لا يرى . يتحرك فيه الممثل بحركة متقطعة في الكلبة . لا الحركة . هذا المكان جالس في المسرح القروي . إلى أن لا يرى المصير . أي أن يوجد في جانب خلية المسرح . وقد استغله الحركة بالصوت أو الصورة في الأثير إلى هذا المكان . فادخل الممثل من بابا مستطاعا قدام النظر مثلا . بل هذا على أن النظر يتسلط في الخارج .

وحركة الممثل . لا تحركه . غية بالوعي أيضا . لذا . حاول بعض المخرجين أن يجعلوا من جسم الممثل . الذي تصدر عنه تلك الحركة . مركزا للعرض . وأشهر هؤلاء المخرجين فاطمة هو البولندي خرونوفسكي الذي قام . منذ عام ١٩٦٠ . بتجارب شهيرة . سواء في مجال أداء الممثل أو في طريقة استخدام مكان الممثل . ولذا . نجد في كثير من عروضه قاعة . بل أحيانا في العرض الواحد . العلاقة بين الممثل والمخرجين . وحاول أن يبرر الخلية الداخلية لدى المخرجين بتطبيقه لكافة المبادئ . والتجارب الشعاعية التي تحول بين الوصول إلى المشاهدين . ومن ثم . كان من الضروري أن تكون الوسائل المستخدمة مختلفة في كل عرض . لا يتغير خرونوفسكي بآرائه بتغير ما تأكلر يستأنس بالمسكي . فلكل طالب من الممثل أن يقع أبعد الحدود في قاعة . وأن يدخل إلى التبريد إلى العمل النفسي الذي يقوده يسيطر على جسمه ويواجه يوم . ويعرف العمل ذاته الخفية . ويقتل . فدا أصبحت كل التقاويم المسرحية . ونحتا من جوهر المسرح ونواعة . وهذا التفرغ والمثل وجهها الوجه . هكذا . يقع عهد المسرح كله على كاهل الممثل ويذهب خرونوفسكي إلى القول على سبيله الأصل بعرفة طيبة وخفية بين البشر . فهو الفنان الوحيد الذي يستطيع أن يعظم كل المواقف . ويطلق الفنان ليرعاه الخفية . ويقربها إلى حيز الوجود من طريق المصير . جسده هو . تمام

الأخرى ، وكان قربان يقدم نفسه على خشبة المسرح ، يجب أن يتبع الممثل للتدريب الذي يتطلب منه التقنيات والمفاهيم في آن واحد ، ولا ينبغي أن يسعى إلى طلب التصفية . بل يجب أن يقدم ، بناءً على الاختلاف المسرحي ، مرادفاً لها ببساطة ، ووجهه خالٍ من التلاعب ، في مكان بسيط العنصر ، تحت إضاءة تقتصر على عنصرها الجوهري . في هذا المسرح ، الظفر ، على حد تعبير هرونوفسكي يخدم الممثل من العناصر التي يستند إليها أثناء ، ويمثل مكان العرض كله في جسده ، والحركات التي تصدر عنه .

وعن الأشياء يقول أن وظيفة الأولى في المسرح هي أن تلاءم ، أو بداية أقل ، أن تشير إلى كونها مكان العرض المسرحي . هذه الأشياء هي التي تعطي خشبة المسرح طابعها المخصوص ، فإن ، هي التي تعني أن المسرح مسرح له طابع مزعج ، واقعي ولا واقعي ، فوجود الأشياء في المكان هو الذي يقول أنه مكان العرض المسرحي . أما وضع ملصق على خشبة المسرح ، كان معناه علقنا من الشيء الذي يستند لو أنه وضع في المكان . علامة على أن الأشياء تلاءم المكان ، ولعدة أسباب ، وذلك على أنه إما في مكاناً حقيقياً ، كما أنها تلعب دور الوسيط بين مكان العرض والممثل . فالأشياء تظل ثابتة جالسة في مكانها ، بل إن لها بها يد الممثل وتسلط بها ، وتلعبها أو تستند عليها . كذلك تلعب الأشياء دور الوسيط بين الجسم المتحرك ، فهي تلعب دوراً في تشكيل الممثل ، ولذا تتميز الخصائص والصفات . مثلاً ذلك كل العروض التي نرى فيها ملصقاً خدام يتضح من كل هذا أن الأشياء في المسرح وسيلة لا يأتى العلاقة المباشرة بين البشر ، وبين البشر والدارج . من هذا المنطلق لا تظهر الأشياء على أنها كائنات ، وإنما تقدم علاقة مباشرة فيما بينها وبين نشاط الكائن البشري على المسرح ، يمكن أن يظهر بشكل واضح الأهمية في ذلك بغير حيلة ، أو شخص يتحدث في التليفون . يمكنه المسرح من استحداث ما يشبهه الأفعال ، وهي على وجه التحديد كونه كائناً العلاقات الإنسانية .

وفي المسرح المعاصر عدم الكتابة إلى استخدام الأشياء بطريقتين أساسيتين (١٠٦) ، مثل القراع بالأشياء ، أو إرفاقه . ولعل أ . بونسكو أشهر الكتاب المعاصرين في هذا الصدد . لقد جعل من هذه الأشياء ولكتامها مبدأ أساسياً أشار به إلى الاضطراب الذي يتسبب في النفس البشرية ، ويترتب عليه الشخصية أو انعكاسها ، عند بونسكو ، نجد على خشبة المسرح عدداً كبيراً من الطرائف ، والبشر ، والكوميدي ، والقناع الشكلي ، الخ . بل لقد جعل لأشياء الشخصية السلبية ثلاثاً أنواع ، هذا في الآلة ، التي تقل فيها إمكانية من هذه الأشياء ، وهو من كتاب العنصر مثل بونسكو . وجعل عناصر علقها ، هي مسرحية ، في الظل عروق ، جعل الشيء الوحيد الذي يرى في مكان العرض الحجرة جرداء في الفصل الأول ، توريق وتقتصر في الفصل الثاني . وكثرة الأشياء في العرض الذي تقدمه ، بلاشون عن ، أوتو كوروف ، فاما معنى حائل ، فهي هذا الكم من الأشياء الشاردة المتجوزة على البلاهة ، ترى صورة مقبلة العروض الأشياء في مثلها المعاصر ، هذا فرت الأشياء ، أما القراع المكان من الأشياء ما يمكن ، في العرض الذي تقدمه منظره عن ، القلق لير ، فبدل على التجريد الأسواني . وصغر الإنسان في مكاناً بسيط العنصر ، وفي هذا العرض ، استبدل المخرج الأشياء والأصوات وأعطاه معنى استعارياً ، بالأشياء ، عزال الأشياء ، وجعل الباطن يتكلم لوجوه ، وأضفى على الكلاس طابعاً فريداً ، وجعلها تصوير العاصفة والتوربا .

أي أنه جعل من الأصوات شيئاً ، ٩٠٩ ، الوسيط الثاني صورة مقبلة من العاز ، بدون الأشياء إلى الممثلين . بتوسيع خشبة المسرح أو تعريضها ، إلى ملاءمة ، وذلك بتغير جميع الأشياء أي بتكرارها أو تصغيرها

هذه بعض علامات حلوها ان نضعها على الطريق - من اجل فهم المكان السرمي ودراسة - ولعلها اذا فيه الكفاية على أهمية ذلك المكان وتكوينه - والشكله - وعناصره - الخ ... لكنا سنشير على مع التجارب الجديدة - والابحاث التي تجري كل يوم في هذا المجال ... والسؤال الطرّوح هو : أين نضع هذه التجارب - وإلى أي النتائج ننهي ؟ إلى تعبير جاري أم هوذا ان الهواء ؟ ولما كانت النتائج - فهي تتم من التفكير دائم في الطريقة التي نجعل من السرح نألفها على علاقة السحب والتلويح ...



ببليوغرافيا (المراجع)

جون شرابيدل : لغة (Le theatre

Paris , Editions sociales , 1978

Langage theatral

Paris , CNRS , 1988 (١٥٠-47)

Le Lang theatral dans la culture moderne

Paris , CNRS , 1984

Le Theatre

Paris , Bordas 1980

Santa Anna Chabon :

Regards sur le theatre et la Poetique

Paris , Nizet 1981 .







التمثيل في المسرحيات - أ. كاترو، خلفه مع الممثلين - في مسرحية «الطريق إلى...



مستخرج من نسخة الأصلية، محفوظة لدى دار الوثائق القومية، القاهرة - الجمهورية العربية السورية



معمود: الكلاسيكي والسرور المعاصر

إننا نريد في هذا المقال إلقاء الضوء على واحد من أهم اتجاهات الدراسة التي اهتم بتطويرها مدرسة «القدس الجديدة» في فرنسا، وهي الطريقة «المصطنعة» التي ابتكرها العلماء في حركة العلوم الإنسانية التي شهدت تطوراً هاماً خلال الثلث الثاني من القرن العشرين. «الطريقة» مبنية على فلسفة «مطيرج» علم اللغة البنيائي الذي وضع أساسه العالم السويسري «فريدريك متي موسير»¹ في أوائل

وأولها بدأ اصطلاح الفهرسة الفصلا بملخص فيه
الفصل الثاني : بسبب تعدد الاتجاهات واختلاف الفهارس التي
تسود في إطار الفهرسة أو الفهرسة ، إلا أن ما يلمح لنا في
استخدام الفهرسة ، الفهرسة ، هو الترتيب لجميع هذه
الفهارس والاتجاهات في عدد من الفهارس الخاصة التي
تشكل خريطة الفهرسة التي تلتزم وفهمه ، فالتحليل
الفصلي الذي تمت مسرعة جدا لكان واضحا
الكتابي جوردون ، والاتجاهات الفصلي أو الاتجاهات
التي يلمح لنا في كتابه الذي يتناول الموضوعات الأولية
وفهرسا على أنها جزء من علم العلاقات والإشارات
و مسرعة وولان يلمح لنا في
تصنيفها طاهر الفهرس التي فيه فية مسرعة تكون قائمة
في الفهرسة الفصلي الفصلي والفهرس الفصلي
والفهرس الفصلي ، فبالإضافة على جميع هذه الاتجاهات
على وفهم مبدأ الفهرسة الفصلي الفصلي
تقوم على نموذج فكرة الفهرسة التي تربط بين هذه
الكتاب من جهة وبين الفهرسة الفصلي من جهة أخرى ،
فالفهرس الفصلي لم يعد يظهر إليه على أنه مجرد تعبير
فقط الكتاب والفهرسة الفصلي الأمر الذي يدفع
ناظر إلى دراسة الإنسان وحركته من خلال الكتاب الفصلي

الرؤية الاجتماعية في الفكر
الفرنسي المعاصر

مر على الكوي

1000

Keywords: child sexual abuse; disclosure; social support

[illegible]

100

قد جسد في هذا الملحق الموسوم "2000 الفكرة التي ألهامها في بلدان في جميع أنحاء العالم" 1997-2000 وقد أقر هذا الموسوم أو أخرج الملحق عام 2000.

© 2006 The Authors
Journal compilation © 2006 Blackwell Publishing Ltd

لقد عمل لوسيان جورلمان على بلورة بعض المفاهيم الاجتماعية ، والوكائنية ، في أعمال ودراسات كثيرة أهمها كتابه عن الرقبة الحمراء عند باستكال وراسين الذي احتار له عنوان « الإله الخفي » ودراسه عن ملرو في كتابه « من أجل علم اجتماعي روائي ».

أصل نظرية الرواية الجديدة (١٩٦٦) . إلا أن النقد الجديد ، في الواقع بدأ قبل أن تسود هذه النظرة الكتابية التي تعني ، قبل كل شيء ، باستخراج مجموعة من القواعد والقوانين الخاصة بالكتابة النص الألفي الذي يتكاد يسهل من هذا الأخير خبراً من الآلة المثبتة للتصور والمعاني . ونحن نريد ، بصفا خاصة ، أن نبرز خصائص المدرسة الاجتماعية التي كلف أسسها الفكر المعرفي الشهير لوكاش في كتاباته للتعلم من « الرواية الشرقية » و« نظرية الرواية » والتي طورها على وجه الدقة ، في فرنسا الفيلسوف الاجتماعي لوسيان جورلمان ، صاحب نهج الكتابة الويلدية .

إن لوسيان جورلمان يريد أن يفيد من علم الاجتماع وخاصة ما يصطغ منه التلخيص الذي في تفسير الظواهر الثقافية بدايةً والأدبية خاصة ، إنه يريد ، على وجه التحديد إلقاء لون متخصص من علم الاجتماع هو علم الاجتماع الألفي . وليس من شك في أن المقصود بهذا العلم ليس مجرد دراسة التراتب الاجتماعية في السجل الألفي أو الاستدلال عن طريق العمل الألفي على صورة المنتج الذي يعيش فيه الكاتب ومدى تأثره به وإفادته منه أو مدى صديق الكاتب في التعبير عن ألم مظاهر عجزه وأشكاله إذ إن هذه الأمور مختلفة جسيمة ليست جديرة ، في نظر هذا الكاتب ، بأن يُعقَّب بها علم الاجتماع الأدبي والاجتماع في واقع الألفي . بل المقصود هنا هو دراسة نمية تتابع وتكون علم الاجتماع ، كما أنها لا تقوم على إبراز المفاهيم الاجتماعية التي يفيد أن تكون من الألفي الذي يقدم عليه هذا الاجتماع القصير ، للظواهر الألفية أو الثقافية ، ومن أجل هذا فإن علم الاجتماع الألفي هو عملية فلسفية توجهه وترسم له إطاره العام وتدبجه تلمس . ولقد قلنا إنه المقصود بهذا هو إعطاء الشعب الذي أجهل الذي طبعه ، جورج لوكاش ، وحاول من طريقه ، بالرفع من المراتب الاجتماعية التي وقع فيها ، إيجاد أنوار من التواتر بين الألفية القصورية للأعمال الألفية والفكرية وبين الألفية العقلية المتصحيح الألفي الأساسية في بداية قيام الرأسمالية .

ونحن إذا أردنا أن نعطي بدقة أكثر المقصود بهذا التواتر ، علينا أن نعرض بالدرس والتعليل بعض نظريات لوسيان جورلمان الأساسية في كتابه « الإله الخفي » وكتابه الآخر عن « علم الاجتماع الروائي » .

يتناول الكاتب في دراسته الأولى أن يطبق مفهوم « رؤى الوجود » (*Weltanschauung*) الذي يستمد من كتابات « لوكاش » ليطبق على مفهوم الرقبة الحمراء في القصص التي أثير مسرح « جان راسين » وكتابات الفكر الديني والمثل « بلز باستكال » والمقصود هنا برؤى الوجود هو الرؤى في التسوية التي غير العلاقة الاجتماعية وأبعد مبرراتها التي من

Lucien Goldmann, *Le divin malin*, Paris, Gallimard, 1965.

(١٧)

Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

بعد أعمال جورج لوكاش مبررة ومفهومية تدور في إطار النظرية الاجتماعية لماركس جورلمان ، إذ أن الدراسات الخاصة بماركس جورلمان ، والتي في بدايتها كانت ، وما زالت ، في علمها بالثقافة وما كان العلم لها على دراسة الظواهر ، على مستوى التواتر من « القضية الويلدية » على أنها تعبر ، بعد الفهم ، على « الحالة » ، يعني بكتابة علمية بما فيها الاستدلال ، إلا أنه لا يمكن لوسيان جورلمان عبثاً أن يدعي في القرن ، كما ليس كذلك في بلاد الغرب الذين يعتقدون في الخراف ، وفيه أن يكون حاداً في الدراسة العلمية التي فيها يطبق أسس الفلسفة عن الفكر المعرفي عند لوكاش وجورج لافاندر مع جورلمان في الاجتماع الألفي . (على هذا صديراً بالحق)

Tahar Labib (Syed), *La poésie universelle des Arabes. Contribution à une sociologie de la littérature arabe*, SNEB, Études et Documents, ALGER, 1965.

يبدأ جوارديان بحرق موقف هؤلاء الإداراء (*Noblesse de robe*) و يعي في الأصل جرافة من البرجوازية المتعالية والإدارة الثرية التي انتشرت وطغى الدولة حينما شرع ملك فرنسا منذ بداية القرن السادس عشر في بيع بعض مناصبها عابثينهم للترابيزة إلى المال بسبب الحروب المستمرة والإكراهات الطبقي المزاييد . وذلك طلاقاً منيع هذه المصاحبة الانقلاب والامتيازات التي لاقها بها إلى حرية البلاد . ولقد اندمج موقف هذه الطبقة الجديدة بالسيون « لا بريت » (*La Fayette*) عام ١٦١٠ الذي إنضمها حتى توارثت هذه الوظائف المنداء الأمر الذي جعل من هذه الطبقة طبقة مختارة وبمختلف عمل نفسها . فهي قد استلخت من جهة عن البرجوازية ولم تستطع من جهة أخرى أن تستمتع في طبقة هؤلاء الدم أو العروق الذين كانوا ينظرون إليها نظرة ملوحة الاحترار والازدراء نظراً لعدائيتها وانتمائها إلى العروقة والجنود . ولقد اندمج من هذه المصاحبة واستقرت في معظم المراكز الإدارية القائمة بالمملكة الفرنسية . الأمر الذي جعل لها قدراً من القوة والبالس جعلت تشكل منه خطراً على الدولة . ولقد أخذ الملك حينما اشتبك مع هؤلاء الدم والأمراء في لوري « لا فروند » (*La Fronde*) ضد السلطة الملكية عام ١٦٤٨ و عام ١٦٥١ . الأمر الذي دفع لوريس الرابع عشر حينما استولى بنفسه على مقاليد الحكم عام ١٦٦١ إلى تقليص دور هذه الطبقة وإحلال رجالة الأفوييه في وظائف الإدارة (*les intendants*) بدلاً منها . ومن هنا وجدته هذه الطبقة نفسها في مأزق تاريخي . فهي لم تعد تلعب دوراً أساسياً في السلطة أو المجتمع ولم تعد تحتل أي أمر من المستقبل بعدما توقفت أركان الحكم الملكي وانكسرت سلطة الملك التي ترجع نفسها إليها أيضاً على حينما يلام الدم أنفسهم . إن هذا الوضع التاريخي هو الذي دفع جوارديان إلى تصور طرح من التوافق بين هؤلاء هذه الطبقة الثرية وبين حشود الشعب الفقيرة الجديدة التي تقلصت قداماً كل دور لحرية الإنسان ورفاهته .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إن أولئك حركة « الجنتيليزم » على هامش المبادئ المشددين من تفسير متطرف لكتابات القديس « الأوغسطين » يعمل من الإنسان أنه طبيعة لا حول لها ولا قوة بين يدي الخالق الجبار إلا أن الأمر القريب في هذه النظرية الدينية الجديدة هو إلهاء إرادة الإنسان ورفضها لأي كون من الكون المحركة البشرية . الأمر الذي يدفع الناس إلى عبادة ملوكة العقل والرحمة فالكون الصالح يريد أن يطمئن ولكن لا القدرة له على ذلك . وأن له أن يطمئن وذلك الله بالنسبة له سر معتق لا طاقة للبشر على اكتشافه . ولقد عظيم لأهمية الإنسان في القديس أگناست . وعلى طرح شكوك : الرمان « عند باستكال من هذا التصور ؟ بالطبع لا . إن دهان الكون من في تصور باستكال الذي يقيم الآيات على قوة التقادير وعلى غياب العشوائية . هو فكرة طرحة أو كرمياً بالمخاطرة لأنه لا يستطيع أن يجد من حرية الله . فهو قد اختار القيم الصالحة والباطنية السالبة التي إلهيا عليه فحسب . لأنه لا من داخل من أبطل الحق وليس النظرة الكونية أو عوفاً من عقاب . من لم يشأ باستكال وفتح الكون من مسافر أمام مدنية وحيدة . هي مدنية الإيمان عليه أن يستقلها حتى وإن لم يطمئن ومهولاً به إلى بر الأمان . فالطريق المحفوفة بالمخاطر واحتمال العواقب والأصعب ليس مستبعد .

أما بالنسبة لطور الحياة عند جان راسين . فإن جوارديان يجد علاقة صورية بين البناء التراجيدي عند هذا الكاتب وبين تطور الحركة الدينية لشعار بها . والجدير بالذكر أن نقطة الالتقاء الرئيسية تتمركز حول تعريف هذا الباحث بظهور الحياة . فهو يعرف هذا المظهر بأنه رفض تام وقاطع لهذا الوجود الخفيف . وليس تام من أي اصطلاح يمكن أن يتم فيه . ومن ثم كان الموقف الفلسفي الصالح موقفاً بالغ التعريف لا يقبل أي جدال ولا عرض أية مستوية .

بعد أن هذا الموقف التراجيدي النعطي أو الكالي يصعب تحليته مسرحياً بهذه الصورة ومن هنا كان الطيف على مسرح راسين غير مزكك دالاً ، الأمر الذي يفسح على هذا المسرح بعض المواقف التي لا تتلاءم مع هذه الصورة التراجيدية الصارمة مثل إدخال القديسة الشريفة على بابا مسرحية ، باسترجاعه ، وتدخل الألفه لإثبات البطلان من الموت في مسرحية « التيجاني » ومحاولة الترويض للشارة والمناورة لإثبات أنها في المسرحية التي أجعل اسمها ، فغولدمان يعتبر أن مثل هذه المواقف قد نعطي لبطلان بعضهم من الأمل أو رفضه من الشكول الأمر الذي يتناقض مع جوهر الرواية التراجيدية ، ولربما تكون مسرحية « بيريس » هي أقرب المسرحيات من هذا النوع إذ أن بطلها هذه المسرحية الأميرة الفلسطينية « بيريس » تعتقد بأن حبها للأمير الروماني « ليوس » هو مثقلها الأعلى والقيمة العليا التي لا تعمل عليها ولا تفقد ، ومن ثم فهي لا تغير موقفها حينما ينظر على هذا الأمير الزواج منها بعد انهزيمه أمام طراداً نظراً لأن القوانين الرومانية تمنع الزواج من الأجنبية ، إنما ترى الأميرة القدر موقوف الأمير ليوس والقيمة به من أجل بقائه لها أو بعد رفض الزواج من غير أمر يتم بها منها وتفضل الأترواد بعيداً عن هذه الحياة ويرفضها .

إن جولدمان يقول أن يتناقض بين هذا الفهم التراجيدي الكالي وبين موقف مشابه داخل حركة « الجانسيوم » نفسها وهو موقف مؤسس هذه الحركة في فرنسا الأب « دي فرجيه دي غوران » والفلب « بيك سيران » وموقف ابن أخته « سان مارتان دي بارتوس » و « بلز باسكال » الدائم والشك في الظهور نفسه ، فهم يعتبرون جميعاً من مفهوم مذهبهم أي من النظام الفكري والديني موقفاً متشككاً لا يقبل الثبات ، بعد أن هذا الموقف ينظر بعض النقيض منها بين ألبا هذه الحركة ويظهر على الكتابة الفرنسية نوعاً من الرافق المواقف التي تزداد نزولاً داخل الحركة نفسها ويظهر بلونها الكتاب « أسطوار أرنو » « غير أن بقاء بعض الممثلين راسين على موقفه ، الأمر الذي يدفع لشكك ليوس الرابع عشر إلى عدم غير راحته ، يؤيد ذلك ، وشكك جميع أرباب هذه الحركة »

إن هؤلاء جولدمان أنفسهم ، كما قلنا ، في اتجاه طرح من التناقض بين تطور بناء الفلسفة الفرنسية ونعطي حركة « الجانسيوم » التي كان يمثلها راسين نفسه نظراً لانتمائه إليها وتماطله معها ، ويتم ذلك بالنسبة لجولدمان بتصرف هذه المسرحيات من إظهارها الأسطوري وتصنيف مذهبها وفقاً للعلاقة الرئيسية التي تربط بين البطل الأسطوري وبين العالم الخارجي وهي أساساً علاقة تناقض جذري وسلب مطلق ، لأن البطل غالباً ما ينسحب بالباطني ، والتعليم التي يؤمن بها والتي أقل بالنسبة له العليا التي يسعى إلى تحقيقها وهي غالباً لا تحقق عندما في هذه الحياة الدنياء ، ومن ثم كان ظهورها في هذا الجوهر المأساوي كمرآة يكون مستحيل لأن المنتج الذي يسيطر عليه قوانين النعنة وتصميم المصالح المباشرة لا يفيدها ولا يؤمن بها ، وليس من شك في أن هذه العلاقة تظل حداثياً كلما اعتقد البطل بأنه في الإمكان مراودة الجوربه

١٣٩١ قبل الميلاد بين مسرحيات راسين وحركة الجانسيوم على النص الكالي

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

المرحلة الأولى القسم

واستلزامه الرئيسية لتطبيق غاية السببية . وهذا ما يمكن تسميته بالسلج الفرنسي الذي يقوم على التفتيش والتقصي . إلا أنه غالباً ما تنعكس هذه الدراسات الثقافية على شخصيات البطل فتقتله كثيراً من أسفاته ويحده من حده ويحبط بعيشه في وهم الأرواح . كما أن العلاقة إزداد حدة وهذا لأننا إزداد بفطن أفضل بأنه لا أمل له على الإطلاق في التعامل مع هذا الوجود . وأخيراً إزداد بالفتن لارتباطه بالقيم الأصيلة التي يؤمن بها . والتي تخرج تحت النقطة التي يسميها جولدسمان مغزلة والإله الخفي .

أما في دراسة من « موسيولوجيا الرواية » التي يكرّمها لدراسة سريعة لتطور فن الرواية عند « أندريه مالرو » ولتعدد طعوم الواقع بالنسبة للرواية الحديثة والتصرفات أنعماً جديدة في دراسة الأدب الذي يسميه « *le roman moderne* » « البداية التوليدية » . يحاول الباحث تطبيق فكرة « التوليدية » تقوم على إبراز نوع من التوافق العمودي بين بدء الرواية الحديثة التي نشأت في القرن التاسع عشر وبين بدء التجسس السرّياني . ومن ثم نراه يعرف بدء الرواية بأنها : « سعي زائف يقوم به البطل لتحقيق قيم أصيلة في مجتمع زائف »^{١٢٤} . إذ هذه البنية تجمع بين مصلحتين وليسيتين من سمات التسبب والتراخيدي التي تأخذ من التسببية التي تتم في الرواية بين البطل القشعي والوجود في العالم الخارجي . ولأفضل من : « تراخيدياً أصيلاً للتفكير العالم بين القيم الأصيلة » (أخية) « وبين التجسس التزائف (الظاهري) » . إلا أن التوافق الأول سرعان ما يتكشف عن حقيقة مؤلمة وهو كونه نوعاً واحداً يقوم على مقابلة البطل وعدم فهمه . هناك لأسباب تاريخية وتراخيديّة . فالتفتيش العلاقات التي يقوم عليها بالمثل للتجسس الذي يعيش فيه وفكره من علاقات نشاطه لتحقيق أهدافه . إلا أن هذه البنية للأصلي يظهر على أنها سببية . لا تطبيق على أصناف بطرائق الرواية بالرغم من أهمية بطرائق القصص في التصنف الأول من القرن التاسع عشر ربما تطبق على أصناف مستغلة وتطور في الرواية . ومع ذلك فإن جولدسمان لا يفرج من جديد مساهمة هذه البنية لتقديم نموذج جديد في مجال الدراسات التي يود تكميلها لإثباته علم اجتماع الرواية وهو العلم الذي يطبق في دراسة قواعد الأرواية .

إلا أن جولدسمان حينما يتطرق في دراسة أصناف « أندريه مالرو » الرواية لا يقوم هذه المرة . كما فعل في دراسته من بإمكان زراعتين . بدراسة الأهمية الاجتماعية لتعدد علاقاتها بالرؤى الأدبيولوجية والقيمية السائلة . وإنما يقتفي بتقديم مياشيه « التفتيش الأول للأهمية السرية الكامنة في التراث الأدبي »^{١٢٥} . إنه يحاول على وجه التحديد . تقديم تصور شامل من ثلاث مراحل لانتاج مالرو الروائي والفكري . ومن ثم تشمل المرحلة الأولى (١٩٢٠ - ١٩٢٧) و الثانية أعماله الخيالية الأولى (١٩٢٧ - ١٩٢٩) عبر الكتاب من خلالها من موت الألقه وأبطال القيم الإنسانية كالحرم القرد والغرباء والحب والعمل باستثناء قيمة الشرفه وهي القيمة التي تبرز للكتاب الصبر عن شكك في التمييز وأنه من أي إصلاح في هذا العالم . وبعد المرحلة الثانية (١٩٢٧ - ١٩٢٩) المرحلة الرواية العملية إذ أنها تشهد ظهور كتابات روائية كالمثل في

١٢٤. Goldmann, Pour une sociologie du roman, op. cit., p. 22

(١٢)

١٢٥. نفس المرجع . ص ١٠١ .

التشكيكي والمقصود من الكتابات السابقة^(١٢٢) . وتعتبر هذه المرحلة وهذا الموقف من رواية حارث في الجسد مجسوما من القيم الإنسانية الإيجابية مثل الأمل والثروة والتضامن والعصاة من خلال أعمال ورواية يسمو أقطافا بالحبية والحركة وينتمون بذلك والفيلم . أما المرحلة الثالثة والأخيرة التي تبدأ عام ١٩٣٩ ولقد حتى قسرا ظهور دراسة جولدسمان (١٩٦٤) يتميز بظهور كتابات حارث النظرية التي تعبر عن عتبة أنه يتبدد كنهه يعظم القيم الإنسانية^(١٢٣) . ويحول جولدسمان في هذا الصدد : « إن الروائي حارث » ، « بين رواية الغزاة ورواية الموضع الإنساني » ، إنسان يؤمن بالقيم الثقافية بالرغم من إنشكافها . أما حارث ، كاتب رواية زمان الاضطراب ورواية الأمل . فهو إنسان يؤمن أيضا بالقيم الإنسانية عامة عليه بالرغم من طابعها القهري وموقفه المشجع الأفتوح وهو كاتب يصحح بين الحقل الأبي والتصور النظري . « إنسان يخلص عتبة أنه ولقد بعد في البحث عن أساس الإيمان بالإنسان » .

« فيما بعد سوف يظهر باحث في مؤرخ الفن » الأمر الذي لا يهمل دراسته ، « لأننا نريد أن نكتسب هذا الكتاب حارث وروايته ، أو بجدارية الغزاة وروايته ونعتبرها الأبيات »^(١٢٤)

إن نظرية جولدسمان في عرصة المؤلفات حارث الروائية تدعينا إلى الاعتقاد بأن هذه المؤلفات تخلق فترة التقلية في الترخيص تطور النموذج الروائي لاسماد أسئلة المجتمع القوي التي **تحتل** أولئك من إنتاج « الحقل الإنشكافي » ، « تحا heros problematique » ويعتقد به **الحقل الذي يفسر إلى الحقل** فهم أسئلة وبناهي صافية في المجتمع يقوم على الترفيع والمجادع . ويرد الإنشكاف هنا إلى بطلنة الظلال الثانية البنية الإنتاج على المجتمع ، إذ أن هذه العلاقات تعمل في تطورها على حثس قيمها الاجتماعية لتأثيرها على البنية الاجتماعية التشكيفية . إلا أنه إذا كان هذا البطل يمتدح بغير فردية بحثه بطل شخصية متضاربة يفسر إلى الحقلها في نفس أنواع الدراسات والتشكلات التي بدأها إليها . فإن تطور المجتمع الرأسمالي لسم المشكلات الاجتماعية يخلص دور الفرد ويرز دور الجماعات الأمر الذي يؤيد في البداية - من طريق التوازي الأيديولوجي بين الرواية والمجتمع الرأسمالي في تخلص دور البطل القوي أمام الظروف الاجتماعية والاقتصادية القهري ويرز دور جماعة الأبطال . انطلاقاً من هذا التصور ، نقل روايات حارث الأمل . في نظر جولدسمان وأهمها رواية « الغزاة » و « الطريق الفلكي » ، التوجه الأول الذي يقيم على الاعتراف بقيمة الفرد وأهميته تدور في تحقيق الكل المبني للمجتمع ، بينما تنبئ روايات الكتاب ابتداء من « الموضع الإنساني » إلى النموذج الثاني الذي يقوم على استبعاد البطل القوي كبطل إنساني . ويعتقد جولدسمان أن البداية الحتمية لهذا الاتجاه الأخير من التخلص الشبيه بظهور البطل والسجدة أمام صعود عالم الأكلية ، وهو الشعار الذي سوف يتطور مع ظهور الرواية الجديدة في بداية الخمسينيات^(١٢٥) .

(١٢٢) Les Compagnons (1938), Le Voleur (1938), La Condition humaine (1938), Le Temps du sang (1938), et Le Dague (1939).

(١٢٣) Le Lutte avec l'Ange, Psychologie du L'Ange (1947-1948), Le Voleur du Meurtre (1951), etc...

(١٢٤) إن القيم جولدسمان لا يوردها أي نظري يقوم على القيم البنية - سيم . فهو يعتبر أن عمل حارث ٦ يقوم على التمام الشخصية بالواقع الاجتماعي في ظروف تاريخية محددة متداخلة أو متضاربة .

(١٢٥) نفس المصدر - ص ٤٨ .

(١٢٦) نفس المصدر - ص ٤٨ .

تبرز رواية « الغراء » و « الطريق الملكي » بصورة واضحة دور البطل الإنشائي، وذلك من خلال شخصيتي « جارين » و « بيركن » والبطل الإنشائي « كيا لوبسدا »، هو الذي يطرح قضية القيم والإنسانية الحقيقية في هذا العمل، لذلك نراه يختلف اختلافاً كبيراً عن البطل السيكولوجي مثل « جون كيشوت » و « جوليان سوبيل » أو « إدموند فليش » إذ أن أهميته لا ترجع إلى حمل شخصيته وقلبه إنساناً أو غير حيوان نفسي وإنما إلى ارتباطه بالفعل والممارسة واكتشاف الإنشائيات العملية التي تنبع له تحقيق ذاته . ومن ثم كان حل البطل الإنشائي أن يواجه قضية النجاح والفشل والحياة والموت مواجهة مباشرة وحاسمة . ولربما تعد قضية الموت نظراً لأدائها العميق والظالم المشوّهة النتيجة القلبية هي أهم القضايا التي تطرح علامة استنهاض على غاية الفعل البطولي أو الشخصي . فكلت بشكل من جهة حقاً وأخيراً وبوجه البطل في صورة المضطرة التي يمكنه أن يتعرض لها خلال تحركه كما يشكل من جهة أخرى قضية أساسية حينما يخضع البطل وتطلع إنشائيات مرصاة لوجهه وأخلاق القيم . فالملاحظات القلبية البحث لا يمكنها بأية حال من الأحوال أن تقدم جسراً قوامياً نظراً لارتباطها على الوحدة والتمركز الذاتي والنفعية . وهذا هو نفس الموقف الذي يحدد نظراً « جارين » إلى القوة النفسية موضوع رواية « الغراء » . إذ أن « بطرين » لا يحدد بالقوة « كيا تشكل بقضية إليه مدعاة أو غاية في ذاتها وإنما لأنها توفر له « حل الأثر » نسبياً من « الوساطة الوضعية » كما يقول جولدسمان . أي فرصة تسمح له « بإيجاد معنى محدد على حياته وتحديد هدف ثابت وإدراج إنشائية»^{١٣٩} .

أما شخصية « بيركن » في رواية « الطريق الملكي » فهي لا تختلف كثيراً عن شخصية « جارين » لأنها تسمى هي الآخرى إلى تحقيق ذاتها عبر حركة ترويض « إن » و « بيركن » و « جارين » أيضاً . كما نحن « جارين » أيضاً إلا أنه يحضر بعمل على مساندته بطرس محبوب الفتى النفسية على مقاومة التسلط والهيمنة النفسية الشديدة . يقول جولدسمان في القضية الشخصية : « لم يوجد « بيركن » شخصية هؤلاء الأشخاص المتحولين » . ولكن وجد في عملية تنظيم كفاءتهم وتعليمهم ضد اضطراب الدولة الوساطة الواقعية التي تعطيه الإحساس بالوجود كما تعطي معنى على حياته»^{١٤٠} . « إلا أنه بالرغم من هذا التشابه في الشخصية البطولون ، فإن رواية « الطريق الملكي » تكاد تقل لوفاً من الارتداد بالنسبة لقراءة الأولى نظراً لانعكاس الحقيقة الاجتماعية والظرفية التي تنور الأحداث في إطارها . فالصراع الذي يطرحه « بيركن » في هذه الرواية الأخيرة بدون مدافعاً من القبائل البدائية ضد محاولات الحكومات المحلية ، على حكومة ميام ، التي تحول فرض سيطرتها على الحياة وذلك بواسطة إدخال وسائل الممرات كشغل الطرق ومد خطوط السكك الحديدية . ومن ثم كان الصراع ، الذي يحل البطل أن يحقق ذاته من خلال « لا يلجأ على أساس من الموضوع الفكري أو الرواية العلمية حركة الترويض . فهو صراع حقوقي لا يميز بين التمييز من بعض الحجابات المعنوية والطاقات النفسية . كما أنه لا يقتضي إلا على سبيل الصلة مع صراع هذه القبائل البدائية التي تعمل على حياة استقلالاً وحريتها بطريقة لا تكاد تسمى الحضارات الأولية . الأمر الذي يجعل في هذه هذه الحرية « الوحشية » إذ صبح هذا التمييز مع قوى الطبيعة القسطة في وحدة الحياة والإنشائية»^{١٤١} .

^{١٣٩} فريدريك شلنجر ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

^{١٤٠} فريدريك شلنجر ، ص ١٢٢ .

^{١٤١} فريدريك شلنجر ، ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

إلا أن بناء الروايتين وبما فيها يبرز أن - على الرغم من هذه الاختلافات الشكلية - وحدة القصصون - و القصة بالمقصود هنا الشيء الشمولي الذي يمكن بواسطته تحديد السمات البارزة لرواية الوجود الخاصة بالبطان - جازين - و « بركان » ، فكلاهما ينتمي في الواقع ، إلى الطائفة التي يطلق عليها مارلو اسم الفكرة ، وهي طائفة أرقى من طائفة القصصين لأن الفعل لا يقتصر لديها من النظم والأهداف وإنما كانت هذه المثلث ترتبط لديها ارتباطاً وثيقاً بالمشاغل الشخصية واحتمل على إبراز بعض القيم الفردية البحتة مثل الشجاعة والحركة والفروخ . إلا أن هذه الأهداف انطلق مع تلكه متصلة إلى النهاية إذ أن القصص، إلى الفعل لا يتم هذا انطلاقاً من سببها، عامة لم تحلها النهاية جذعية عليها سواء تلكت هذه في صورة الوطن أو في صورة حزب ثوري ، ولكن غالباً ما يتم الحلقة المضرب من القرب من الذات وبحثاً عن وسيلة للحل على الوحدة والخلق والموت^(١٢٠) .

يعتقد جولدسمان أن هذه الرواية الفرعية الخاصة ، التي تمر مرحلة « البطل الإنشائي » في الرواية ، تنجز جزئياً في رواية « الوضع الإنشائي » بالرغم من أن هذه الرواية الأخيرة تعالج - مثل رواية « القوة » - موضوع الثورة الصينية . غير أن معالجة الثورة الصينية ، وإن كانت تنصب في أقل من الروايتين على مرحلة من مراحل تطورها ، إلا أن في هذه الرواية على أساس مطلقاً فردية واجتماعية شخصية وإنما كان كغيراً عن صراع تاريخي موضوعي بين جماعة ثوار « شينهاي » و قوى المظالم الثورية القشتالي التي **تمسك بتعاليم الشيوعية** وبين إدارة الحرب والتموية الشيوعية القشتالية كاتبة لثلاث ، في هذه الفترة ، موضوع النظام وبعداً الصبيح السياسي ، واثنتين كونهما تنصبان ، لأسباب التكرارية و الموضوعية ، بالتعاون مع نظام القشتال ك كان - فبذلك بالرغم من حصول كل هذه التغييرات^(١٢١) .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يبد أن الفرق الجوهري بين هذه الرواية وسابقتها ليس في امتداد قضية البطل الإنشائي الذي يحاول سيطراً على إنتاج هذه المرحلة عند مارلو ، ولكن في تغير طبيعة هذا البطل تغيراً جذرياً ، فالعقل الإنشائي لم يعد هنا فحماً بعينه وإنما أصبح « جامعة الثوار » وبدلاً من مارلو - أحمد تأثير تعاليم تروتسكي الذي كتب إليه شخصياً مطلقاً على رواية « القوة » وقضية الثورة الصينية . أمم بعد هذا الفهم الجماعي للبطل الثوري ويحدد القيم والمبادئ التي يقوم عليها وهي إظهار الثورة والثورية حق الموت ، أضاف إلى ذلك أن انطلاق الفردية البحتة التي كانت تشكل دائماً شخصيات مارلو ، وأنها الحب والمرضى والموت بدأت توقف في هذه الرواية بواسطة صديقاً إذ أنها لم تعد لديها عملية خاصة فقط بجهة الأفراد أو مرحلة ، خاصة في القضايا الحب والجنس - بعلاقات الثوري والاستقلال في المجتمع فقط . إذ هذه القضايا أصبحت لديها إنسانية مادية تعكس علاقة الأفراد بالمجتمع وتربط الإنسان بتعاليم الجماعة الثورية على أساس من المبادئ العليا مثل الحب الأممي وواقعة الرمكة والتضحية بالذات والمطابقة والاستعداد في سبيل قضية الثوري^(١٢٢) .

(١٢٠) نفس المصدر - ص ١٥٤ .

(١٢١) نفس المصدر - ص ١٥٦ و ١٥٨ .

(١٢٢) نفس المصدر - ص ١٥٨ - ١٥٩ .

من ثم إذا كان الحب قد أتى بالرجح من مستوى الشخصيات الرئيسية والخصائض البعيدة الأولى إلى مستوى الإعلام والتقليد والاحترام للثقل بين الرجل والمرأة ، فإن الموت بدوره لم يبد هذه القوة المفسدة التي تقضي على كل مشروع فردي مازال ويهدد كل القيم الدائمة بالعناء والتشديد نظراً إلى الثقل - ٦٠ - هناك . بعد ذلك إلى الوحدة الأولى التي لا يمكن كسبها وإلى الوحدة المطلقة التي يستحيل تحويلها إلى حركة إنجابية أو حرية نشطة وهكذا . يقول جولدمان في هذا الصدد : « كان الموت هذا الواقع المحتم . في روايتي « الفراء » و « الطريق القلبي » يمثل شيئاً من كل القيم الأرضية المرتبطة بالحركة قبل زوالها وموتها . كما كان يقضي علينا بالرجوع إلى الثورة وعن البطل بالعودة إلى ساقا اللاعودة والوحدة المطلقة . بينما كان - على العكس من ذلك - في رواية « الوضع الإنساني » وإلى اللحظة التي تحل الوحدة العنصرية الكاملة مع الفعل وجماعة الرقاة ، إذ كان الموت ، في الروايات السابقة ، يقطع جميع الأوصار بين الفرد والجماعة فإنه في رواية « الوضع الإنساني » يمثل التجاوز النهائي للوحدة »^{١٢٦} .

إذاً كان هناك تطور يمكن ملاحظته بين رواية « الفراء » ورواية « الوضع الإنساني » فكان مازال يظل في الروايتين - وفقاً لجولدمان - كاتب الثورة الشيوعية في القرن العشرين . إلا أنه لم يبق بعد ، في هذه المرحلة من مراحل تطوره ، منظور الحزب الشيوعي وإن كانت نظرت إليه لم تحل من الإجابات . فبعد أن جولدمان يلاحظ أن رواية « الوضع الإنساني » وإن كان يقوم تركيبها على إيراد صور جماعية الثوار ذات الأهداف والتطلعات الشيوعية ، تنتهي بتجديد القيم السوفياتية بعد القضاء المرحلي الذي أصاب جماعة الثوار في تعداد عدد النشاع - كأي - شيك . ويبدو أن هذا الموقف الأخير يعبر عن التراجع من المواقف التي كانت تدعو إلى الثورة الشيوعية وهي المرحلة التي تسمى هنا حين تعبير رواية « زمان الاحتظار » و « الأمي » بالانتماء الحزبي إلى المرحلة الأولى إنجابية وإن كان ضمنياً . ويقوم هذا في الرواية الثانية بإعادة كبح جماح الشعب الإنساني عند خاتمة تراكبها ، وهذا يمكن الأمر ، فإن جولدمان يعتقد بأن هاتين الروايتين تصمدان هذا لمرحلة البطل الإنساني عند مازال نظراً لأن الموقف يتم في رواية « زمان الاحتظار » بين البطل « كاسبر » وجماعة الثوار من جهة وبين هذه الجماعة وبين الحزب الشيوعي الذي تنتمي إليه من جهة أخرى . انخيل إلى ذلك أن هذا الموقف يأخذ في رواية « الأمي » صورة الإحتكاك القائم بين الشعب الإسباني والبروليتاريا العالمية وبين الحزب الشيوعي الذي يقوم بتدعيم لكتورة أمام نظرية الجماعات الشعبية . وإذ كان السبب الفعلي لقبول مازال واليسار الأوربي عامة مبدأ التغارب مع الحزب الشيوعي هو صعود الحركة الثورية في ألمانيا وخاصة وأن الحزب الشيوعي بدأ ينحس منذ عام ١٩٣٤ لتحويصه النضال عند القاذية وتكوين جهة شبيهة من خلف تلك الزوايا اليسار . ولأنه أن تقدم الثورية هو نفس السبب الذي دفع بعروج لوكاشينفسكي وإليجا إيمرنبرج وأحد أصحاب المعارضة الروسية كرمستانوف والتوسكني إلى الانضمام إلى الموقف الرسمية للحزب الشيوعي في عام ١٩٣٣»^{١٢٧} .

ويبدو أن هذا التغارب الذي لأبعد جولدمان مجرد اختيار فردي من قبل مازال ولكنه يعبر عن اليأس عام اليسار الأوربي إثر صعود الحزب النازي . هو الذي يقابل على مستوى الحقن الأمي إزول قضية البطل الإنشائي والديكتاتور الينا

^{١٢٦} نفس المصدر ، ص ١٤٨ .

^{١٢٧} نفس المصدر ، ص ١٤٨ ، ١٤٩ .

الروائي المفضل به . من ثم لا يخبر جونسون أن كتابي « زمان الاحتجاز » و « الأمل » روايتان ينتميان لنفس المؤلف للكلمة ولكن وجدنا اشتراكاً متوسطاً بين القصص والأبطال القائلين بذلك انطلاقاً من فهمه الروائي بأنها نوع أدبي مركب يتوزع على حركة شخصيات حية لها صفة الاستقلال ، الأمر الذي يجعل من الصعب بالنسبة لها أن تتصلق فيها وتتعلقها القروية . أما القصص فنقوم في طيبن الكتابين على تأكيد علاقات الطغراب والتمزق بين القرد والجسادة بينما يمثل الجانب الثاني في القصص هذه العلاقات العنيفة وإن كانت لم تنسب بعد صفة البلاغ المثل بين القرد والجسادة . من هنا يأخذ كتاب « زمان الاحتجاز » شكل القصة الطفولة أكثر من أشكال شكل الرواية العنيفة على بناء مركب متكامل كما ينقسم كتاب « الأمل » بالفتنة وعدم ترابط أحداث . ويظهر لنا جونسون في تعريف « زمان الاحتجاز » : « يتكون زمان الاحتجاز من ثلاثة أجزاء أولها الاتصال فيما بينها على الرغم من أنها لا تشكل رواية . ويمكن تلخيص هذا القسم بأنه قصة طفولة ذات طابع غنائي . ولقد سبق أن تعرضنا أن قصص الرواية وجانبها الثاني يتجاذبان في الاحتجاز بين الموضوع المقصود » وهو التلاصق الكامل بين القرد والجسادة . وبين المقصودين الفعل للكتاب حيث لا يظهر هذا التلاصق إلا كمصغرة نباتية الصراع مرور بتعرض خلافات التهديد أكثر من مرة . « في حين أن القصيدة القصيدة لا تجعل ، بل هي العنصر الكامل » أي تليد من هذا الفصل (١٣٣) .

إن التطور الذي يلمح بتلخيص الفصل الإضافي فيمنحنا هنا بين الجسادة ويرى بنية القروية المتكاملة إلى حال وموقفه سلبية تتخطى حدود حياة السيف كما يقدّم مقارنات الموت والفن والوحدة ، التي كانت تسيطر على أبطال الروايات الأولى وتختص عليهم حياتهم ، ليعتبر الرمز في هذا المقارنات أن الجسادة تمثل الجسادة بغير الجسادة بتركز القصص على عدم التوازن وتبني تضاد بين الجسادة القوية والتي هي سلبية إيجابية أو مثالية السلبية . ونقول رواية « الأمل » في هذا الصدد . بداية التطور الذي يلمح الفصل الإضافي من الإعراب في ذاته وفروجه إلى الاهتمام الكامل بالجسادة القوية وذلك من خلال تروا الشعب الأمياني عند كتابة فرانكو وقصته السلبية . بل إن القردية العنيفة تلعب القوية تمثل هنا . في نظر جونسون ، في تحليل الاستدلال المباشر لنصنا نجد أن المقصود المقيد الثاني ينتمي على بناء الرواية طابعها التناقض الكامل . يكتب هذا القرد وأحداث من التحيز الاستدلال قائماً فهو ليس صراعاً بين القوة والضعف أو بين القوية والضعف أو بين القويين والضعفاء فحسب وإنما بين طائفتين مختلفتين يردان أن يسود العالم : النظام القوي من جهة ، والنظام الضعيف من جهة أخرى (١٣٤) .

إذاً إن هذه السلبية في القردية العامة التي تعطي على رواية « الأمل » وحدها وإسقاطها لا تتفق مع ذلك ، من الشعب أحداثها الأمر الذي يعطي الطابع القوي إلى التناقض مع أن الطغراب الناتج من الوحدة الكلية . غير أن السلبية العامة تفل مع ذلك احتواء الشخصيات السلبية والظهور الجسادات التي يتطرق لها الجسادة في البداية في الجزء واحد ، هو الجزء القوي ضد العنيفة وأهم هذه الجسادات هي جماعة القويين وجماعة الكاثوليك وجماعة اليسوعيين . ونظر الانقسام إلى ما نلاحظه في هذه الفترة مع منظور الحرب الشيوعي للأحداث ، فنادى جماعة اليسوعيين كطريق للثورة الأيدي الذي يمثل هنا في الفترة على التنظيم والعنيفة . بينما ينقسم القويون بأبطال وعدم القدرة على السيطرة

(١٣٣) نفس المصدر ، ص ١٣٣ .

(١٣٤) نفس المصدر ، ص ١٣٤ .

والكثائليك بالانتماءات العاطفية السالبة عن التنظيم الاجتماعي للأحداث . ولا شك أن هذه السمة الانتمائية التي يكتسبها مألوف هذه الرواية على جماعة القوميين ترجع في الواقع إلى الأولوية التي يعطيها في تحليلها للنزعة الانتمائية إلى العوامل السياسية والعسكرية ، ومن ثم تتخذ شخصيات القوميين وقوميتهم الجهادية طابع التهور ، وتصبح شخصية الكثائليك وقوميتهم أمام بعض العمال المثقفة طلباً على طريق الفضل ، ولمرحلة لا يبرر له أمام متطلبات الكفاح وغروراته الإلهامية^(٢٢٢).

إذاً أن جولدمان يلاحظ ، في آخر الأمر ، أن هاتين الروايتين القنيتين قفلان لمرحلة الجهادية لتطور الرواية عند مألوف لا اعتقاداً لنفسوها إيمانياً للمعاصر الفرنسي ، فالتجاوز القوموي يشكل في رواية « زمان الاضطراب » قضية في حد ذاته بالرغم من إمكانية تحفيظها في الواقع ، الأمر الذي يجعل من عالم الرواية عالمًا مابعداً على عالم الحقيقة لأن هذا الأخير لا يعرف أي أشكال من هذا القبيل وعلى العكس من ذلك ، تشكل رواية « الأمل » تحليلاً لعالم الحقيقة نفسه إذ أنه حينما يوشك هذا أن يتطرح القدر من عقل الجهادية وحينما يكاد يلتصم به التصديق الكلي يرى أن عقولته تنسحب في إطار التنظيم العسكري ، والآثاري الذي يمثل التفسير القيم الحضري والقبلي للتنظيمية القوميين على حساب القيم الثورية والانسانية . على هذا التبرير يتناول مألوف ، بالرغم من تركيز الأمراء على لحظة الاكتمال بين الفرد والجماعة ، من مرحلة ما قبل الحولان بين البطال والدماء إلى مرحلة تصدى عملية الروائي لخلقها بحيث تصبح لعبة التقويم لعبة العسكرية والسياسية الموضوع الحقيقي أو الهدف السيل «حركة الشبح»^(٢٢٣).

ليس من شك في أن هذا التطور أو التمايز بين الروايتين ينسجم عن تحول مهم في حركة الفكر الاجتماعي الفرنسي أو الأدبي أكثر من تصوره من وجهة نظر جاحية بالكاتب نفسه أو غير ذلك من أن يفسر ذلك إلى الفكر السطحي على التورية القرويسكية أي التفسير ميداني - التنظيم والبناء المجدد للإنسانية على العقيدة الثورية ومبادئها . غير أن هذا التصور لتطور الرواية عند مألوف يفترض - بلا شك - التسليم ببعض المبادئ الأولى من قبل الكاتب نفسه ، وهو الأمر الذي يتضح من ترتيب حلقات مألوف على هذا النحو وفي إطار بعض التعظيم على حساب الأخرى ذلك أنه نال نظر القاريين إلى أنه إذا كان أبطال البطال القروي والجناديه بالجماعة الثورية يتفان مكرسة عطفاً وبدأ عراسية هذا يمكن تطبيقه على الرواية العربية أو المصرية وخاصة أن مفهوم البطال الاشتكالي يسيطر على جزء كبير من أحداث الروايات^(٢٢٤) ، فإن هذا الاعتقاد - وهذا يمكن حكمه القيمة عند جولدمان - ليس عليه أن يتم بالضرورة من خلال النظرة القرويسكية للانتماء والثورة . ولقد لاحظ جولدمان نفسه أن خط القيم الذي افترضه عقله هو روايات مألوف التهور بافتراف الثورية والعقيدة الانسانية في أشد أشكال التنظيم لمبررة وهذا وفي أبعدها من احترام القيم الانسانية والأصالة وهو النظام السطحي . وإذا كان هذا النظام الانساني قد اتخذ شكل الثورية التاريخية الموضوعية فهو لا يشكل حتماً قيمة علياً يمكن من خلالها لمجرد التنظيم الآثاري والعسكري والاعتقالي «الأولوية في قيادة الثوار» من الثوار إذ أن ضرورة التنظيم تفرضها

(٢٢٢) الفكر المعاصر ، ص ٢٢٦ ، ٢٢٧ .

(٢٢٣) الفكر المعاصر ، ص ٢٢٩ .

(٢٢٤) عبد الصمد عمار ، هذه الرواية العربية الحديثة ، ط ١٩٩٧ ، نقل هذا الفكرة إلى أن يفسرها ذلك بطريقة بديهة ، مثلاً أدبية خاصة الثورة القروية لرواية المثقفة وهي أبعاد ما خارج التعظيم من القيم العنصرية والتعظيم

طبيعة الدراسة الثورية الواعية أنها فلسفتها تشكلت وفقا لمعتقدات المصداقة التي تؤمن بها . اعترف في ذلك أن إيماننا بطابع التصور النظري المجرد على الأعمال السابقة واللاحقة على المرحلة الروائية عند دارو هو في حد ذاته حكم قيمة أيضا مرفوع . إيماننا بالتفاهل السهل بالطريقة الماركسية وتصنيفه للأعمال الأدبية والفنية على هذا الأساس ، إلا أن دارو في نظره تحليل مرحلة ما بعد الرواية لا يخرب والضرورة وإنما إظهار بعد عينة أنه في تحليل مثله العليا من تحليل المرحلة الشيوعية التي أظهرت التجربة السوفياتية جوانبها الفكرية أن يوضح أمام الألسان مجالات جديدة ، حتى الفن ، تسمح له بالتصريح وتحليل قيمة الفكرية العليا .

بني جولدمان تراسه أرويات دارو بتحليل كتاب « الشجر المتسرح » الذي يعتبر محاولة أقرب إلى البحث حيا إلى أوروبا بالرغم من الطابع الخيالي الذي يسيطر عليها . ولا شك أن جولدمان يتأثر هنا بتعريف « لوكاتش » لهذا الشرع من الكتابة بأنه أن مركب يجمع بين التصور النظري لورثا في الوضعية في الفلسفة وبين العالم الخيالي القائم على الشخصيات حية متحركة ومواقف ملتبسة التي يتداخل في الأدب . ولذا كان هذا الكتاب يشبه البحث . في نظر جولدمان ، هناك أنه يتناول بعض المشاكل النظرية من خلال مواقف ثورية محددة . إلا أن هذا الكتاب يختلف مع ذلك من قبلات الباحثين أو الأدباء لأن دارو لا يستند هذه المواقف من الواقع الطبيعي أو من الناس . وإنما ينفصلها اختلافات كما أنه لا يقوم فقط بطرح القضايا والمناقش . الأمر الذي يتسم عليه في البحوث بروح السرية والتحكم . ولذا بالفرع الخيول لذلك وتقديم الأفكار الحديثة . الأمر الذي يعني على عرض الكتاب طابع الفنتازيا والخيال .

إن القضية التي يطرحها جولدمان هنا - قضية تتكلمت اليه في حين الفنتازيا على تلامع العمل مع المصداقة من خلال العمل الثوري ، متصلة بشكل جازم من الأيديولوجيا الشيوعية . وهو يرد هذه القضية إلى الفكر السطحي الذي أحدثه الانتقال السوفيتي عام ١٩٣٤ على عمل الحركة الثقافية الأوروبية بما يطرح هذا الانتقال من تناقض صارخ بين مبادئ البداية الشيوعية والخصال القائمة لدولة الاتحاد السوفيتي . بعدة أخرى إلى هذا التناقض التاريخي الذي يبرزه الانتقال بطرح أمام اليسار الأوروبي والبروليتاريا العالمية قضية التصادم بين الخصال القائمة للاتحاد السوفيتي وبين الخصال القائمة التي تعيش في الدول الغربية وهو تصادم إيجابي بعض الشيء . أو قلنا على الأقل حينما يتحول الاتحاد السوفيتي من مساندة أكتافا نظرية إلى التحالف مع العسكر الغربي . الأمر الذي يتيح اليسار بين المتعاطفين مع موسكو تروم الانتقال السابق بأنه موقف تكيفي ضمن الاستراتيجية السياسية العامة للاتحاد السوفيتي^(١) .

أما نقطة التحول - التي يعتقد جولدمان بأنها الفجر من مفهوم دارو الماركسي للانسان وتكسب بالتالي التفكير السياسي للتحولات السياسية في أوروبا خلال الحرب العالمية الثانية فهي نفس تصور الكتاب لمتابعة من أسرى الحرب النازيون وقمراوين أيدي النازيين تصورا بيجنول فيه دارو لورثا الماركسية للانسان . من ثم إذا كان الانسان في نظر دارو ماركس هو هذا المخلوق التاريخي الذي يجري في قرارة نفسه بعض الطابع الانسانية نحو العدالة والكرامة وهي جوهر الطابع . في رأيهم - التي تمسها المجتمع الرأسمالي وبالتالي أصبح لازما على الماركسيين مساعدتها على الزوال من خلال الحركة الاجتماعية والتاريخ ، فإن دارو حاول في تصور الجديد للانسان - غير شخصية الأسرى وأمة تاريخية متغيرة

(١) سوفييتية أوروبا - ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ .

ومعروفة ، إبراز مبدأ الإنسانية الواحدة والأخدية التي لا تكثر بالظروف والمعاملات الطارئة منها كانت قائمة وطاسية إن الإنسان الحديث الذي يقدمه لنا ماركس في مؤلفه الأخير لم يعد ، كما ذهب هورلمان ، « يحل الآلة والقيم » بل هو على العكس من ذلك أصبح هذا التطور الذي يجلب مثل آلاف السنين في فيه نفس . فهو لا يغير ولا يعرف أمام التاريخ غيره . قبل واحد ألا وهو المصنوع وإيجاد وسيلة ما للعيش من خلاله . وحينما يصعب الأمر ، مواءمة أهداف الإنسانية ، الخرافة والعصبية بالحجة والعصر الطويل القارص الذي ينهي حينا بطريقته^{١٢٢}.

هذا الإنسان الأبدى ، الذي لا يغير ولا يتبدل ، هو كنهه بشخص المبرز القابلة في حقيقته ، الألتروج ، لويفلاج مقطوعة « مؤرخ » الذي يحاول أن يدرس عقله الفيزيولوجية وأن يتجنب ويستدعي الحجة . وليس من الشد في أن هذا الإنسان لا يقد دائما مواءمة سليما من تلك الثقافات التي يدمجها المفكرون ، وإن كانت هذه الثقافات لا تفل وفقا لتصرفه لتتجلى كالحضارة والحضارة الثقافية في الغرب ، أكثر من بصورها متفلكة من القيم والدلالات العنصرية . أضاف إلى ذلك أن مفاهيم الزمان والتاريخ لا يفرمان من أطر التجزئة للخدمة المرتبطة بهذه الثقافات فهم ليسوا أكثر من صور مؤلفه ابتكرها المفكرون لاسباع معنى على عدة الحياة وأنها وللتشكيل الحماة الأولى التي هي حيا هذا الإنسان البسيط هذا الفلاح الذي لم يصل بعد ، وإن كان هذا الإنسان ، في بداية الخلف ، لم يتقدم إلا بقليل صورة العظم والامتداد التي واجهته عبر التاريخ ، غير أن عدم ثبات وسائل التشخيص البنية إلا أنه لقم دائم ليدا ، ثبت ، صبور ، حياء ، الأمر الذي ينهي مع مرور آلاف السنين بثلث الثقافات التي لم يعد كيان ، ويتأكل الحضارات التي تتعارض مع طبيعته ومطابقه^{١٢٣}.

ويعتقد هورلمان ، في فكر الأمر ، أن هذه الحضارات التي ينهي مع بداية انتشار الألتروج ، والتي لا يدخل في إطارها المؤلفه الثاني وهو « أصول العصب » نظرا لتياب فكرة القيم الإنسانية من داخلها من القضايا الخفية الرقيقة مثل حقوق الحب والصداقة ومطامح الإنسان نحو الكرامة والسعادة وترويه عند العظم والعصبية والامتداد ، عبر عن الآلة الصيغة التي عززت المجتمع الأبري خلال الفترة الممتدة من ١٩١٢ إلى ١٩٤٥ ، والتي تشكلت المخرجات العقلانية الأولى والثانية ، وعلمية العقلية الإيطالية والكلمة المنظمة والفكرية أهم والتي منظرها ، لذلك تصور هذه الثقافات تاريخ خلال التروية والآمال الثورية التي شكلت هذه الفترة وانتهت بزوج حالي جديد وهو العالم الصناعي التقدم الذي تسيطر عليه الطبقة المتفصصة من القرنين أوله التطورات ، في حال العلم والصناعة والسياسة والاقتصاد ، ورجال الفكر والفن البديعين في حال الثقافة الأمر الذي يجعل العقلية المنظمة من السكان هذه الأفراد أو مجموعات يدرس حياتها المتخصصون والمفكرون والمبدعون ألوان نشاطهم بطريقة موضوعية أو طاعرية بحث^{١٢٤}.



إذا كانت قضية البطل الاشتراكي تقوم على حال الحداثة والوعود الذي يجلب فيها الإنسان مثالي يؤمن بقيم ومبادئ سامية يسعى إلى تحقيقها بفرده في عالم متدن أغلب في القيم البيانية الذاتية البحث على جوهر العلاقات الاجتماعية وعلى

١٢٢) نفس المصدر ، ص ٥٥٤

١٢٣) نفس المصدر ، ص ١٦٥ - ١٦٦

١٢٤) نفس المصدر ، ص ٥٥٤ - ٥٥٥

الوظيفة الطبيعية للآتياء وهي غايتها الاستهلاكية والاقتصادية المباشرة ، وإذا كان الالتزام بين البطل الثوري وبين المبادئ الجماعية في إطار الفعل الثوري على أساس من العداوة والوعي بالخطية التاريخية للاستبداد الاجتماعية هو الموضوع الأساسي في بناء الرواية المعاصرة المتمسكة التي تعبر عن تحرر المجتمع من كل أنواع الاضطراب . وإذا كان الصراع من جديد في المفاعلات النظرية وخطية الفكر المبرور على البناء الروائي المكتمل هو - في نظر جولدسمان - ضرب من الارتداد إلى الرقابة الثورية عند ملارو . ومن ثم إلى الرقابة الأوروبية العادلة للسرعة التاريخية التي تنبئ الحروب العالمية المقبلة . فإن ظهور الرواية الجديدة بعد - بالنسبة لجولدسمان - النهاية الحتمية لهذا التيار الذي يكرسه اندثار الشخصية واعتزالها عن التاريخ من العمل الروائي أصبح يكتسب الأهمية وخطيتها على الخطوط الأسطورية لترسيده .

إن البحث^(٣٣) الذي يكرسه جولدسمان لدراسة الرواية الجديدة هو في الحقيقة بحث عن العلاقة بين الواقع والرواية الجديدة من خلال أحداث وآفاق روبيه ، جريه ، و ، وثلاث سنوات ، أي أن النقطه الأساسية التي يحسم عليها الباحث الفيلسوف دراسة سمات الصراع والاضطراب الأسطوري هي صورة الواقع كما يمكن استنباطها من الأعمال الروائية الجديدة . وليس من شك في أن جولدسمان يحدد موقفه هنا انطلاقاً من رؤيته كعادته للاستباح . أي انطلاقاً من الواقع نحو العمل الأدبي أو الفني أساساً . وإن كان هذا لا يعني مثلاً أن الصراع - بالنسبة له - من المقاميم الجديدة والعلاقات الثورية والتأثير المتبادل بين العمل الأدبي أو الفني والواقع ، **وبذلك في النهاية** الذي يقوم فيه بتصور كتاب الرواية الجديدة هذه العلاقة الدائرية على أساس من الحركة والتحرك الذي يعكس هذه العلاقة بآفاقها وأبعادها لظهور الواقع في الرواية الجديدة وخاصة إذا علمنا أن هذه الممارسات تقوم على أساس تحليل الكليات من الحركية^(٣٤) (١٩٥٠ - ١٩٥١) .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ولا أنه كما كان مظهر الواقع والتصور مختلف عند هؤلاء الكتاب وعند لوبيان جولدسمان . فليس يظنون جميعاً في تحرير واقعة أساسية في الرواية الجديدة وهي اندثار الشخصية أو البطل واستبدال الآتياء . يقول جولدسمان في هذا السبق : « يقع الصراع الأساسي على المستوى الأدبي ، في المقام الأول - كما قال لنا روبيه - جريه ووثلاث سنوات في الحقل . على الوحدة البنيائية المكونة من الأشخاص والآتياء . وهي الوحدة التي تعبر في البناء الاستعداد الجوهري أو النفسي للشخصية . وفي موازاة ذلك نلاحظ نزع اندميج لا يقل أهمية لاستبدال الآتياء والآتياء^(٣٥) . غير أن جولدسمان يرى - على إثر استناد جورج لوفاش - أن اندثار الشخصية ملازم لسيطرة الاقتصاد الرأسمالي وما يترتب عليه من تقديس الفلسفة والاضطراب للعلاقات الإنسانية والموضوعية في إطار النظام الباطني . بينما يتفق أصحاب الرواية الجديدة وناقدها المتخصصون في تحرير نفس الظاهرة من مطلقات أخرى أعنيها يتعلق بمسائلهم وبحركة التجديد الأدبي وما يتعلق به ذلك من رفض لتعاليم الرواية التقليدية وأهمها الدور المركزي للشخصية . من ثم ترى - جاز ، ويكاردو ، أكبر منظر للرواية الجديدة وأحد كتابها المرموقين بقرائنا في كتابه « من أجل نظرية للرواية الجديدة » انفصالاً عن صوت و الشخصية الحقيقية ، يقول في مقدمته : « نحن نعرف ذلك : إن المفهوم التقليدي للشخصية على أساس تلك طريقة . من أجل

(٣٣) نفس المصدر ، الرواية الجديدة والواقع ، ص ٦٥١ .

(٣٤) نفس المصدر ، ص ٦٥٥ .

حركة الألب الخفيف وليس صلبة إذا كان كتود أوليه لذلك أنه يسمى « وقتة الشخصية » إحدى طوائف الأناحية :
وله أن الممكن حالاً إقامة عرض حيالي في شكل كتابة ساعرة هذا التصور الذي لا يوجد له ^(٣١).

في الوقت نفسه يرى من قبل كتاب الرواية الجديدة بعضاً تلك المفهوم الواقع الخارجي ولكن خلافاً يمكن أن نشأ
بينه وبين عالم الرواية الخيالي سواء كان من طريق المؤثرات النفسية بين الكتاب وشخصية أم بين المصنع والمركب
الرواية ، لأن وظيفة الرواية والأدب بالشبه طوائف الكتاب ليست إخبارية أو إعلامية أو تصورية وإنما هي صناعية
بحتة ، أي أنها تحصل الصداق أولاً بالبناء الروائي وحدهم كما تقدمنا الطرائق الأناحية لعملية الكتابة ومن ثم يرفض
أصحاب هذا الاتجاه مفهوم المؤثرات ويستبدلون به مفهوم الكتاب (Scripteur) كما يستبدلون مفهوم الأناحية
الروائية ويستبدلون به مفهوم الصناعة والممثل والمشاركة ، كما يرفضون فكرة التعبير (expressions) ويستبدلون
(representation) لأن الكتاب ، في نظرهم ، لا يخرج عن فكرة سبقة أو يمثل علاقة سببية مع إنتاجه الآخر ، ومن
ثم يقول لنا (آلان روب - جريه) : « لا تهدف الكتابة الروائية إلى الاتصال ، بل ما فعل الخيالية أو التخييل أو
الوصف العلمي ، فهي تشكل الواقع ، وهي لا تعرف أبداً ما تبحث عنه فهي تعيد ما تريد أن تقول ، إنها اختراع ،
اختراع للعلم والاشارة ، اختراع دائم وبشكل مستمر » ^(٣٢) ، والمفروض هذه الصورة الكتابية البحتة الموقوفة بعملية
الكتابة وبورها ككافة إنتاج وعلمية تسود أيضاً هذا الاتجاه للاستاد « ريمون جان » الذي أعيد الكتابة الجديدة بأنها
عمل وعلمية : « أي أوضح أنه إذا كانت فكرة المشاركة ، التوحيش ، التفسيرية يمكن أن تكون من برزخ كدائي
على تعارض بالغ القسوة مع كل مفهوم آخر يدور على التخييل أو التعبير ، فإياها يجب أن نفهم هذا في حدود معنى
خاص وهو عملية تحويلية خاصة تنصب على الأشكال والمثاق وليس في ميودا لتعمل يتم على مستوى قواعد الواقع
الأجسامي والعلاقات السببية » ^(٣٣).

إن لفارقة السببية هنا تتلخص في أن جولدمان يتناول في تصوراته من تحليل مظاهر الواقع الأدبي المغرب على
أساس بعض البنى التركيبية التي يسقطها على أحد السلاسل بحيث لا يخرج عن القول بأن تلك النظام الرأسمالي
الاحتكاري والمفرقة الطباقية لتنظيم الدول من خلال قانون العرض والطلب لا يمكن أن تخرب الفهم القوي
بالرغم من طرح نظرية المصلحة القريبة في النظام الرأسمالي على المستوى الظاهر والمعلن إلا أن الاقتصاد القوي - كما
نعلم - يزعم تحقيق مصلحة الجماعة بطريقة آلية عن طريق تحقيق المصالح البشرية للأفراد ومن ثم تخرب علاقة الفرد
بالبآخر وتكتسب هذه العلاقة صفة التجريد والتوضوع ، فهي بدلاً من أن تكون علاقة إنسانية صيا تصبح مجرد علاقة
إنشائية صورية ، الأمر الذي يجعل من مجموعة المظاهر مجرد مرآة نظرية قرائية بعيدة ومن هنا انشغال القصة من
المخاضات الفعلية للانسان إلى السلع والأدباء ذاتها بحيث يفقد الانسان كما يشكك وليس كما يشكك من قيم ومبادئ ^(٣٤) ،
ويتناول جولدمان بعد ذلك من هذا التحليل إلى الرواية الجديدة فيعثرها انعكاساً مباشراً هذا الواقع بينما هو كان قد

^(٣١) Jean Bédouin, Pour une théorie du nouveau roman, Paris, Ed. de Seuil, 1971, p. 128.

^(٣٢) Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 128.

^(٣٣) Raymond Jean, "French contemporary", in: Colloque de Cerisy (L'École Nouvel), Paris, 1975, p. 148.

^(٣٤) جولدمان - ميسوراجيا الرواية - ص ٢٢٢ .

معرفة على أن الانكشاف من الواقع إلى النص أو العكس لابد أن يتم عبر رؤية التوحيد وأبنية متوازنة (homologie) ،
والمعارضة توجد حينما نعلم أن أصحاب الرواية الجديدة والنقدون - في معظمهم - الرواية التقليدية لا يرتبطها واقع خارج
واقع العيقات البسيطة ، إلا أنهم لا يعتبرون أن دورهم كأدباء هو نقد هذا الواقع نقدا مباشرا في حل مستوى
الموضوعات والنقدون وإنما تغير أدب الكتابة والأشكال الأدبية التي أصبحت على مر الزمن صورة أيديولوجية متكررة
لهذا الواقع وبمعرفة له في ضمير الجماعة . لذلك إذا كان « يقول جان » قد أبرز دور كتاب الرواية الجديدة في تغير
الشكل ولغة الرواية من مطلق المتكررة على طريقة أن نفهم أن الشكل واللغة هما هما لغة الرواية نفسها ، جان « جان
ريكارتر » الذي ينسج بالشمولية والعمق في نظرية النقدية الجديدة ، يرى أن دراسة الكتابة تتم من خلال التوليد
والطريق التي تنتج فيها وأن هذا الموقف يشمل جوانب ميتافيزيقية وأيديولوجية ، فالنص بالرغم من تأكيد التطور
الذي لهذه النصوص - لا يعمل في فراغ فهو يبرز من خلال عمله طرائق إنشائية وأساليب أدائية لموظفها كذا ينتج
أيديولوجية الخاصة به ويظهر نظريته في مواجهة النصوص الأخرى التي يقدم مواقفها نظرا لأن أي نص ليس أو غير
ذلك يتحدد بموقعه بين النصوص السابقة للكتابة نفسه وبموقعه بين النصوص الأدبية السابقة لنفسه الكتابة
(inter-textualité) على هذا الأسس وهم « ريكارتر » بأن الرواية الجديدة ليست مجرد دراسة لطريقة جديدة
في الكتابة وإنما هي أيضا أدب حارب ضد الأيديولوجيا القسرية . هذا يقول بصدده رواية « الكتابة » (Triptyque)
لكلود سيمون : « إن الأيديولوجيا التي دارت سائلا سائلا حول هذه الكتابة » كما أبرزه بعض الباحثين على خلفية التعبير
« التصوير » أو لغة لفظة على أنها لغة ليس الكلام بل هذا الكتابة . إلا أنه مع أدب الثلاثة نرى في هذه اللغة الفكرية
يرتدأ التي يبرزت في أكثر من مجال . بالطبع . ومن ثم أصبح المنهج الجديد للنص بطريقة موضوعية ، سواء
أصعبنا هذا أو لم يجب . كما حارب ضد هذا الموقف المباشر على

إن الربط إذن بين تصديق دور الكتابة واستقلالها عن أي أدب أو أسلوب وبين تبايع الشخصية وانغماسها في الرواية
الجديدة لا يتم ، من جانب جولدمان على فهم عميق لطبيعة التجدد في هذه الرواية لأنه يركز قضية واحدة من القضايا
التي لها لها الرواية الجديدة وهي قضية « الكتابة » كما أنه يربطها على مستوى النصوص بين نقطة الانطلاق الثورية في
الرواية الجديدة هي طرح قضية الكتابة الروائية باعتبارها أدب الأدب بموضوعه ومكانه التي تربط بالأنشغال والانشغال
الأيديولوجية السابقة ، أي أن الاهتمام بموضوع الكتابة في هذه الرواية لا يجب فصله عن الاهتمام العام أو النسق
الفكري الذي يتضمن أصحاب الرواية الجديدة مناهجهم ونصيرهم من خلال . ولقد أثبت بعضنا من ذلك أهم تلازم
لوسيان جولدمان وأدب أكتات النقصين في مجال الدراسات الأدبية الإنسانية للرواية وهو « جاك إيهارارت » الذي يقول :
« إن أهمية وصف الأشياء لا تكون أهم لشدة في مؤلفات آلان روب - جريه . ولكن على نحن بصدده ، كما يذهب لوسيان
جولدمان ، واقع مستقل ؟ نحن لا نعتقد ذلك ، لأنه لا شيء - في رواية الخمر - يصبح بالمستطاع أن استقلال (الواقع) .
إذ أن التعبير الذي يجري في رواية روب - جريه ليس عملية الرواية نفسها والصور الذي يحدده الكتاب لنفسه أكثر من
الأشياء بـ (٣٩) »

على ضوء ما تقدم يتبين لنا أن النتائج الطغيان لتوحيد جولدمان عقل نقداً لمعنى أو المقصود بالرمز من ناحية الصبح بالبنائية التوليدية (*Le structuralisme génétique*) إلا أن الغنى المقصود هنا هو التصور العام وليس مجموعة النماذج المنهجية التي اعتاد النقد التقليدي أن يربط إليها العمل الفني في صورتها الثابتة (مثل مشاهد الأوبرا وحشكتة الغيرة والاستعداد والصراع بين العقل والعاطفة التي تعالج عليها جميعا عقل مستوى النص في مسرحية أندرو وماك لورنس) وهو كذلك إنكاراً لتكاملات وليس عرقاً للتفاضل والسمات الثابتة. أخيراً إلى ذلك أنه يمكن اعتبار هذا المعنى الشمولي من جهة أخرى أساس العمل الفني أو الأسمى أي منه الذي يقوم عليه وليس مجرد انعكاس له أو مظهرًا مظهرًا عنه، فلفظ هذا المعنى، الذي يوافق عادة رؤى الوجود، يمكن إنكار العمل الأسمى في وحدته وشموليته واتساقه إلا أن جولدمان لا يفعل. بعد هذا العرض الذي قدمته لأهم عراسته، نود أن نذكر أن بعض مفاهيم علم الاجتماع أنه فيلسوف يقدر مظهر عالم اجتماع، بل إننا يمكن أن نعبر، فيلسوف أكثر من اعتبار، هذا للاجتماع أنه لا يقدم لنا مبحثاً اجتماعياً متكاملًا وإنما يقتضي بعض الاستعدادات أو الاضطرابات النفسية العامة التي تعبر عن نمط القصورات الفكرية عبر ضرب من العقلية البسيطة التي وصلت إليه عن طريق استعداده جورج كوتلر¹¹⁴ والتي تؤمن وحالتها في فرنسا النقد البشري العقل في كتابات: لوي ألتوسر، ورومان¹¹⁵.

في الواقع أن القسم الاجتماعي والأدبي الفلسفي لا يشكلان لدى جولدمان توبين مختلفين أو متباينين من النشاط الفكري لأنها لا يتجاوزان كونها مظهرين لامتياز جيل واحد وهو إيمان الكتاب المعين بالتركيبة التي يمكن جعل دينا مرفقة للنص، فهو يقول: «بعد أن نواجه جولدمان، نحن الآن على الاستعدادات تلك، أن الفكر التركيبي» لتضمنه إيماناً بمقتضى الاستعداد، يذكر أن «كل عمل خارق للعقلية إلا أنه لا شك دين، دين بلا عقائد، دين للآفات والاستعدادية، ودين ضمير من ذلك، دين أيضاً»¹¹⁶، لذلك يقوم منهجه بالتركيب باسم الدالية التوليدية على نظرية ضمنية للمثلية، ومن ثم كان كل إنتاج فكري لا يرتبط بالتصور التركيبي التاريخي مجرد وهم بالبنية جولدمان، أو مجرد تعبير عن التصور الزائف أو التعريب. يقول جولدمان: «يعني أن بالبنية الدالية الجدلية أن، التصور الزائف» يتضمن دائماً شيئاً، فعلاً أنه يكون لا شك ضرورياً أو قديماً إلا أنه لا يلحق هذا بعد للاستقلال والاعتراف. إن الشعر الحقيقي أي القوة الاستثنائية تتضمن دوماً طيفاً وإمراً كما صاغه... : «... إن الاستثنائية ليست غاية التاريخ، ولكن غاية الأدبولوجيات والتصور الزائف»¹¹⁷.

إن توحيد جولدمان لا يجهل الطابع النسبي للخط والمثلية، إلا أن هذه المثالية لكل بالنسبة له، صفة لازمة لمرحلة تاريخية من مراحل التطور الأنثي وهي المرحلة السابقة على قيام المجتمع الاشتراكي العالمي أو ما يسمى

١١٤- من جانبنا في «نظرية البرودة» التي تعددت المؤلفات لهذا ديك جولدمان نظرية البرودة لا يفسر شيئاً. إنه يسعى إلى إنشاء داليا للأدب الأدبية كداليا لغيرها من الحياة العقلية، والبنائية وجوهر الدلالات الدالية، حيث يكون الاستعداد أدبي - أدبيات - ديك جولدمان، وهو الحقبة والتاريخ - إنه يسعى إلى حين عقل في عصر الدلالات قبل عصر العقل العقل في عقل عصر عقل متماثل في ذلك - إلا أن منهجه يفتقر في أكثر من مرة - ويكاد أن يفتقر - لمثل ذلك، لأنه يفتقر - من الواقع المعيشة - الاستعدادية والتاريخية - عقل هذا الحقبة القديمة - من ١١٥.

Lucien Goldmann, *Le structuralisme, L'ère Capital*, Paris, Maspéro, 1968, s. 1 et 61.

(114)

Lucien Goldmann, *Le structuralisme*, op. cit., p. 100.

(115)

Lucien Goldmann, *Le structuralisme*, Paris, Gallimard, 1969, p. 17.

(116)

جوردمان قيام « المساعدة الإنسانية » ، إن الرغبه أو الخلق في نظر جوردمان « هو عملية التاريخ في مجابهة وحاضره » ،
 واختر هو عالم الأشخاص المستقبلي وما يخلق من وجود وأحلام . « إلا أن الحق لا يتبع هذا لعالم الأشخاص إلا بعد هي - عالم
 « الإنسان » ، والمقصود هنا بالأشخاص ليس إنسان أيضا هذه القسم والتعريف الذي يرتبط - وفقا لبعض مفاهيم داركس
 الطويله (المرتبطة ببعض الجذور الفلسفيه لفكره مثل الخلق بالتقاضي الفعول) - مرحلة « ما قبل التاريخ » ، وإنما
 الأشخاص المتكامل الذي يمثل التوافق مع ذاته . وليس من شك في أنها تعصفه علم حائل وأمام حكم قديمه يولد الفكر
 التراجمي باسم التناسلي وفيه الفكر الجدل - لظلال طبيعته - باسم الرأيه التاريخيه - ومنها يمكن الأمر فإن منج
 لوردمان جوردمان التاريخي - الاجتماعي يقع ضمن هذا الإطار القاطم على نوع من الصور الذهني الجدلي لتاريخ
 الإنسانية « إلا أنه إذا كان هذا المنهج يحسب على البنياني فهو ليس بنايا باعتراف صديقه على شائكة البنيانية الصوريه أو
 الفعوليه¹¹¹ التي سيطرت على نشاط العلوم الإنسانية في فرنسا خلال الثلاثين سنة الأخيرة وإنما هو بناي تاريخي أو
 توليدي . هو بناي بالفكر الذي يسمح فيه باستخلاص أشكال جمالية ولوالب فكره موازيه لأشكال وجوده « القصير
 الممكن » أو جداره أخرى والفكر الذي يحرم فيه الفن عن بعض الاختيارات الثقافية التي لم يخلق تاريخيا ، وتوليدي
 بالفكر الذي يرتبط فيه بين نصبة التنس والرأيه التاريخيه الاجتماعيه - بحيث يمثل ندا ناجيا تاريخيا وعلاقه قرينة
 بينهما مفهوما كمرحلة على طريق التسوية التاريخيه .

على هذا النحو لا يعدو بناي جوردمان كونا أبحث عن التركيب الثقافي المبرر الذي تشكل رؤي في الوجود إنشائي
 ثقافيا العقلية ، كما تقرره المنهج هي ليست إلا وسيلة لتجديد الفكر الإنساني لا يمكنه التنس أو الألية داخل إطار
 من التاريخ الفعلي أو الممكن جوهريا وعلى ضوء الفهم الفهمي آخر التاريخ هو في الواقع تصور جوردمان نفسه للوجود
 والتاريخ . من ثم نرى أن القصير الممكن هو ما يتحقق ، على سبيل المثال - في الرأيه التراجميه لطيفه نيله الأديبه في
 فرنسا خلال القرن السابع عشر وفي رؤيه البرجوازية الأكاديمية بين 1930 و 19٥0 ، ولقد شكلت الرأيه الأولى - في
 نظر جوردمان - البنية النفسية للثقافات بأكملها (كتاب الأفكار) ومبرجات واسين - كما شكلت الثانية الثقافية
 « الاجتماعية والأعمال » كانت « الفلسفيه¹¹² . أما الجانب التوليدي لبناي جوردمان فهو الذي يحصل بمعنى أو مضمون
 الأعمال الأدبية والفنية والفكرية : ابتعاثه الغير عن فترة تاريخيه محددة ومضمونها الغير عن مرحلة من مراحل تسوية
 قائمة على القيم والقيود العامة للإنسانية الثقافية الجديدة . من هنا يتم إبراز التنس في علاقته برؤيه الوجود ، أو جداره
 أخرى وفقا لجوردمان - بصورة من صور القصير الطيفي¹¹³ ، ومن ثم يتجسد التنس في جوهره كالتاريخ ولكنه تاريخ لا
 يمكن تصوره خارج نظرية عامة ومبنية التاريخ . لذلك نرى لوردمان - الأسير لمفهوم التسوية للتاريخ -
 يرفض كل التاميم الثقافية الأخرى التي تتعارض مع رؤيه واستثناء المنهج الفهمي التوليدي .

Lucien Goldmann, Science, Économie et philosophie, Paris, Grail, 1964, p. 18.

(111)

Lucien Goldmann, Introduction à la philosophie de l'homme, Paris, P.U.F., 1968 et Goldmann, 1967.

(112)

L. Goldmann, Science, Économie, op. cit., p. 44.

(113)

نظر جوردمان - إن الفترة التي يكون فيها من قبله البناء الثقافي وهي « ولدي » وليس هناك علم اصناعي ولا علم اصناعي على ما كان وفي حقلي
 وبعدي أو توليدي ، وهو من قبله على مستوى التوجه في تاريخ الإنسانية ، ص ٢٠٠ .

يقول لنا جولدمان في أحد كتبه الأخيرة : « يبدو لي من المهم أنؤكد أن التحليلات هذا المجلد - مثل جميع الكتب التي نشرها منذ قرابة عشرين عاما - تهدف إلى وضع علامة استفهام على التفتيح التقليدية لدراسة الأحداث الثقافية - والأدبية خاصة - وإلى فتح الطريق ، من خلال مناجح علمي ووضعي - أي علمي - لدراسة الخلق الإنساني ، أمام علم اجتماع علمي ووضعي للمعرفة وبالتالي أمام دراسة جدلية للواقع الإنساني العام »¹¹⁹ . انطلاقا من هذا القيدوم الجديد ، يستبعد الكاتب منح دراسة الشخصية وتأثيرها على العمل الفني ، لأنه يرى أن البنية التصويرية لمؤلف ما لا يمكن إعتداعها من قبل الفرد ، فالفرد - الذي يمثل هذا في شخصية الكاتب - ليس إلا « الآخر » أو الشغل الذي يتطور فيه رؤية الوجود الخاصة بالثقافة الاجتماعية التي ينتمي إليها أو يتعاطف مع أيدئولوجيتها - من جهة أخرى يعتبر جولدمان أن مؤلفا ما لا يمكن أن يكون ذا دلالة فردية أو شخصية محضة ولا أن اسمه بالمشاكل والاضطراب ، إذ أن الكتاب النقد ، في نظر جولدمان لا يخلق عالما وهما لا يتطور له في أرض الواقع وإنما يتطور - في أغلب الظن - الطابع المعقدة واللامعقدة لثقافة اجتماعية معينة - إنه يركز إلى حين الوجود - بتفصيل قدره التصويرية الخارقة لمعلم كائن في تفسير الحقيقة¹²⁰ .

بالإضافة إلى ذلك رفض جولدمان البنية النفسية ، وهو السطح السائد في الدراسات البنيوية لأن التصور الأدبي - في نظره - ليست أدية والرباط لفردية **عزلة** **والأولاد** **كلامية** **والدالات** **لنفسية** (الكلام بالنسبة لفردية هذا سوسير هو الاتحاد بين الذات مع الذات النفسية والذات العام - كما أن الذات النفسية الدولية للفعل الأدبي أو الفني الذي يتم على مستوى الاتحاد لا يمكن أن يتصل من الأفعال أن يكون مختلفا من الذات الشعري ، فبالنسبة لجولدمان لا يمكن أن تكون إطارا أو بؤرا للمعنى ونسبة من صيرورة تنظيم هذا المعنى ونسبة على مستوى التعبير - بعلاقة أخرى يعتقد جولدمان - على الشكوى من أن كيد البنى الشعري السائد - بأن الشيء يسبق الذات وبالتالي يعمل من حله مجرد أدلة تنظيمية - من جهة أخرى يعتقد جولدمان أن منح التحليل النفسي ليس مؤثرا بدوره في دراسة التصور الأدبي لأنه يرد - في أغلب الأحيان - الأدبية التصويرية إلى ذاتية الفرد وينفصل الأدبية ، كما ينظر إلى المجتمع على أنه أدلة فتح اعراضية أو مستبعدة . كما أن الفصح النفسي « الثيماتيك » (Thématique) الذي يفت « شارل مورون » بالذات غير مؤثر ، في نظر جولدمان ، لأنه باستقصاء الصور والتوضيحات المتكررة أو لتسلط على العمل الفني لا يتيح لنا إدراك الفصح لهذا العمل وإنما يكفي لتحديد مداه الخاطئية¹²¹ .



إن هذا التصور الذي يعمل من الثقافة مجرد تعبير عن رؤية للوجود تتصل بالتفسير الطغي لا شك تصور غريب ومجهود لا يمكنه - بله حال من الأحوال - أن يتعرب جميع إمكانيات استقلال النص على مستوى الشرح أو التفسير . إلا أن هذا التصور يقل مع ذلك ناهضا ويشجأ في الدراسة التي يشدها لوسيان جولدمان عن الأسس الاجتماعية لفلسفة التعبير¹²² . وأرب سائل يسأل لماذا ؟ فتجيب بأنها لذلك هذه المرة دراسة منهجية بعيدا من الموسوعة الفلسفية

1- Colliot-Meuser, *Structures existentiel et création culturelle*, Paris, Aubertin, 1978, p. 32.

(119)

2- Colliot-Meuser, *Essai d'analyse dialectique*, op. cit., pp. 54-55.

(120)

3- Charles Mauron, *Le Thématisme dans l'œuvre et la vie de Balzac*, Gap, Olibris, 1977.

(121)

4- Colliot-Meuser, "La genèse des Lektors", in *Revue E.L.C.*, no 4, 1967.

(122)

وتلعبد بها دراسة « جان بروست »^(١٢١) التي تقدم لنا أمثلة عديدة لطيفة لتطبيق الفرضيات جولدسمان وبرامجة تصوراته .
 إلا أنه إذا كان الوضع هذا على هذا النحو - فإنه لم يكن كذلك فعما بالنسبة لدراسة الكتاب السابق من حركة
 « الجانسيوز » الدينية والرباطية بالقرية الترابيدية والتي الطليقة أثناء ليلة الألفية بين ١٦٣٧ و ١٦٣٨ . إلا أنه من
 الصعب - في الواقع - أن نرد ظاهرة مركبة مثل ظاهرة « الجانسيوز » إلى التيار الطيفي دون غيره، الذي يملكه « بامبال »
 و « ماثان حارلان دي بارفويس »^(١٢٢) كما أنه يصعب من جهة أخرى - ولو استعدنا فقط إلى منظور علم الاجتماع
 التقليدي - أن نؤكد بأن طلبة ليلة الألفية هي ذاتي خلقت دون غيرها هذه الحركة بالأنواع والرموزين . فقد أثبتت
 الدراسات^(١٢٣) أن هناك حركة « جانسيوية » كحركة القوم على عناصر أرمسترفلية عريقة مثل جماعة كيار وجان الذين في
 منطقة الثورين بـشمال شرق فرنسا . كما أن الحركة تحصل - من جهة أخرى - بشكل خاصة بواسطة الكنيسة الفرنسية
 في القرن السابع عشر في علاقها بالملك والبابوية في الوقت الذي القلت فيه نفس هذه الحركة بدت من أراضي هذا
 القرن طابعا «إفراتيا وتشييا» عليها جماعة صغار رجال الدين و«فانيم » كينيل (QUESNEL) و « رينير »
 (RICHER) الذين طوروا مظاهر وأصل هذه الطيف الدينية من الكنيسة الكاثوليكية^(١٢٤).

إن الموقف لم يكن متقدما كل هذا التطيد بالنسبة لوضع الفرجولة الفرنسية فإن هذه الطيف أقل - بالرغم من
 تعدد طوائفها الفعلية وتداخل مصادرها مع كثير من الشرائع الأخلاقية نظرا لانتعاش القرن الثامن عشر الكثير بالنسبة
 للنفس السابق - جماعة منسقة ذات مظاهر وأهداف متقاربة « وجراف » جان بروست - هذه الفرجولة التي ترتبط
 بشكل العملي التي تلزمها مظاهر الاستكشافية بـ « كانت هذه الفرجولة تلك المشاكلة والأراضي الفرجولة
 وكانت تلزم بعضها - في أغلب الأحيان - أهدافا كائنا ما كانت حركة بطي على التنازل في التكليف . أما أكثر رجال
 الفرجولة لزم - ومنهم بعض النبلاء - فكانوا يستعملون أدواتهم في التواضع في التواضع الكثير من غير أن يعرفوا الحق
 اعتماد إلى تلك عمال الجودية واستغل هؤلاء والمستأجرين الذين كانوا يعيشون حياة شاقة ومطيلة . وكانت الفرجولة في
 القديس - التي أعلنت تنسج بالفرج - تعد من مصادرها الدخل الجزية لعدد لا بأس به من رجال الفرجولة . كما كان
 البعض ينظر في القام المشرع أخلاقيا . إلا أنه لا كان الانتعاش الصناعي بطور بعد على النشط الحرفي فإن كثيرا من رجال
 الفرجولة الذين كانوا يمارسونه لا يتصرفون طائفة التجارة^(١٢٥) . إن هذا الوجود الفعلي للطيف الاجتماعية كجماعة
 تمارس نشاطا اقتصاديا متفانها وترطها أهداف ومظاهر مشتركة يسمح لنا أن نأخذ بتصورات جولدسمان في هذا الشأن
 مأخذ الجد . إذ أنه من البديهي أن تتواجد الطيف تاريخيا أولا ثم يولد بعد ذلك الوعي الطبقي الفرجولي . ومن هذا
 إذا أن تتداخل - على سبيل المقاربة - على كانت تلك ليلة الألفية - التي كانت تعيش في ظل العهد القديم وهو المجتمع

^(١٢١) Jacques Proust, *Histoire de l'encyclopédie*, Paris, 4. Colla, 1987.

^(١٢٢) L. Gauthier, *Recherches historiques*, op. cit., pp. 188-189.

^(١٢٣) René Guenon, *La connaissance en Laval (1648-1700)*, Paris, Vrin, 1968.

^(١٢٤) R. Proust, *Les jalouses du XVII^e siècle et la constitution civile du clergé*, Paris, Guithier, 1938, p. 15.

^(١٢٥) J. Proust, *Histoire de l'encyclopédie*, p. 13.

سابق حل الثورة الصناعية طبقا اقتصاديا بنفس الكمال للكلمة ^(٢١٢) إن هذه الفكرة وفقا لمعلومات التاريخة المتوفرة ، لم تكن شكليا اقتصاديا متجسدة مولدة من تطور علاقات الإنتاج ، بل إن هذه الفكرة ، على التلخيص من ذلك ، كانت وأنبأه قراء ملكي ، ومن ثم الموت بطريق مزعوم ووضوح متفائل نظر الاقتصاديا على أنها السلطة والقباطة . كذلك كانت هذه الفكرة مزجاة ومختلطة بين منظورها المبنية في اقتصاد الرأسمالية وبين مظاهرها في الاقتصاد والانتهاز في تلك البلاد البعيدة التي كانت تملك لها في صفوف الأحرار واللاسلط . أخلف في ذلك أن حركة « الجائستيم » هي في الأساس حركة دينية لها خصوصيتها في الفكر الديني وفقا لمنظورها المعينة المرتبطة بالنزعات الكنسية الكاثوليكية ، الأمر الذي يذهب معه الفلاحون من سبيلها أو إغفارها الديني والكنسي وتحريكها إلى هذه أيدولوجيا الاقتصادية خاصة بقاء واعتاد هي تلك البلاد الأندلس .

إلا أن هذه الانتقادات التي أسوقها لا يجب أن ننسها من الانحياز بالفكره الأساسية التي يتبنيها بها الرأسماليون جوازهم وهي البحث عن علاقات وثيقة بين الفئات أو الطبقات الاقتصادية والأعمال الثقافية . موضوع علم اجتماع الثقافة ، على شريطة ألا نحول ، كما يتصحا بذلك جورج جورجونش ^(٢١٣) ، الأطر الاقتصادية الواسعة إلى محال ، وألا نترجم الأفكار أو المقامير والقيم السائدة كما لو أنها توافر فورية بحيث بطريقة آلية صرفة عن مواقع وأوضاع اجتماعية واقتصادية . كما لنا نصي أن تأكيد جوازهم من أن الحلق الوحيد المبرر بالاقتصاد للعمل الثقافي العظيم هو الجمعاء ليس إلا نوعا من إيراد الظروف الاقتصادية التي يحش فيها الكتاب ، ومن التشكيك على أصلها في الاعتبار عند تحليل الأعمال الأدبية أو الفنية المعقدة لا أن ذلك لا يخلو بالأحرار من أسوأ ، من أهمية المصالح الأخرى إذ أن أي مجتمع أو إنسان على حدة لا يمكن أن يستند في توافره الثقافي على كونه يعمل على شيء لم يمتدح . لذلك نحن لا نعتبر العلوم التي يوجهها جورجونش إلى طبقة ميزون أيتال « بول هازار » أو « ريتس كاسور » ^(٢١٤) متبذرة لأن الزعم بأن الأدباء الفرنسيين ، بنفس في كتابات حلقين الفكرين لا يترجم على أساس طاعة أن جوازهم لا يريد أن يتعرف باختلاف وجهات النظر . إن جوازهم ، في الواقع ، لا يخلو ، مثل جميع الفكرانيين - أي كسور ينظر منظومه للأدباء ، من ثم إذا كان قد رجع إلى « بول هازار » بنفس الانتقادات أو لملاحظات بشأن التفسيرات التي يقدمها ^(٢١٥) ، فإن ذلك لا يخلو من أهمية كتابه من « أزمة القصير الأوروبي » ^(٢١٦) ، وعن « الفكر الأوروبي في القرن الثامن عشر » ^(٢١٧) سوف

Georges Gurwitsch, *Études sur les dimensions*, Paris, Grail, 1966, p. 82.

(٢١٢)

Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Fayard, 1961 et *La pensée européenne au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1965.

Ernest Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966.

و ترجمه من النسخة الثانية الأخيرة عام ١٩٦١ .

Georges Lacombe, *Les principes de la pensée au XVIII^e siècle des Lumières*, Paris, Fayard, 1971, p. 22.

(٢١٤)

عبدالله « جورجونش » وفلاح على « بول هازار » منظومه الفكرين أو الفكرانية الفنية والفكر المعقدة وبالتالي عدم فهمه نفس الفكرة التي يروج بها على الفكر الأوروبي الذي اعتبره الفكر الذي لابد منه ، جورجونش ، *Barthes* ، من الفكرين الفكرين أو الفكرانيين يوافق في الواقع على كون فكرة الفكر في الفكر هي نفسها .

و قد رجع الكتاب من مرجع إلى الفكرة الأساسية بحيث عمدنا واحدة لتجديد المنهجية ، بول هازار ، أزمة القصير الأوروبي ، طبعة الكتاب الأولى ١٩٦١ .

يطلق إلى حد طويل فوجدنا هذا القول من تاريخ الفكر - كما أن دراسة «إرنست كاسير» من فلسفة التنوير
سقط بدوره حقيقة بطلانها العقلية وخاصة على معنى من الباحثين في الفلسفة «مورفولوجيا» الفلسفة - وبحث «كاسير»
بالفكرانية الحديثة من قبل المفكرين الحديثين لا يخلو من شاك ولا بعد من إسهاماته في إبراز كثير من الجوانب الفكرية الخاصة
للقرون الثامن عشر وإن كان معظمها ينصب على العلاقات العنصرية الفلسفية بين النظريات العلمية والفكرية الفلسفية .

نحن إذاً رجعت إلى دراسة بولسيمان من فلسفة التنوير نريد نقطة البحث فوجدنا خاصة يقدم عليه الباحثين - الفكرية
الأساسية التي يريدونها - على ضوء التنازع التاريخي - الاجتماعي الحقيقي - إلى الأسس الاجتماعية التي تشكلت والتربية
أو فلسفية العرفية . هذا التنازع هو نفس الموسوعة الفلسفية التي أعدها هذا الكتاب الكبير «ديدرو»
(DIDEROT) و«لارنهي» «دالير» (D'ALEMBERT) في تحريرها ونشرها معظم كتب كتاب
المعصر من المفكرين الكبار والمعالين معهم - وأهم الباحثين - التي يستخلصها بولسيمان من دراسة الموسوعة أنها
تقدم المعرفة الأساسية في صورة معرفة من الشذوذات الفنية الفلسفية التي يسوقها أصحابها على أنها حقيقة لا يخطئ
التحليل العرفية بطريقة منفصلة لأحد من الفلسفة التاريخية الحقيقية من ثم لا يقوم لدى الموسوعيين في الواقع ثم
علاقة جدلية بين الفكر وعرفه المجتمع - الأمر الذي يجعل من الحقيقة مرادفاً لحداد عام متحرك كلية من عملية التطور
التاريخي . ومن هنا خرج برنيسمان بأن استقلال المعرفة «العلم» عن الفكر التاريخي - والفلسفة التاريخية والاجتماعية هما
الأسس العقلية على فلسفة التنوير التي تكونت أساساً في أوروبا الغربية . ومع ذلك نحن لا نعتقد بأن فلسفة
القرن الثامن عشر يفصلون تماماً بين المعرفة النظرية والعملية لأن أحدنا لا يستطيع أن ينكر الطابع الفكري والقيمي
للمعظم كلياته الفكرية هذا المعنى - كونه ليس ضرورياً - من جهة أخرى - أن تصور هذا - المفكرين القدامى في
صورة الثورة أو العنف العظيم لأهم في الواقع كانوا يؤمنون بخلق ضرورة العقل - الأديولوجي - ضد القوى الرجعية
التي كانت تسيطر من خلال الصور البهيمية على عقائد السلطة - وهذا التصور يخلق بشكل حرجي على مواقف البرجوازية
الكتلة في جميع استوائت هذه الطبقة البرجوازية بالفعل على إفراز الأهم من وسائل الإنتاج . ولما كان الصراع يتم على
مستوى الأيديولوجية والأديولوجية منها خاصة - فإن البرجوازية التي يمر من مظاهرها وأهدافها الفكر الموسوعي لم
تكن في حاجة خلال هذه المرحلة التاريخية إلى تعويض أسس النظام الاجتماعي ولكن إلى تعديل طرق النظام القانوني
بحيث يصبح أكثر ملائمة لعلاقات القوى العقلية في المجتمع وأفضل تعبيراً عن حاجاتها التي كانت تتطابق في هذا
المعنى مع ضرورات النهضة القومية ومطالبات قيام الدولة الرأسمالية من ثم يمكننا أن ننظر إلى فلسفة التنوير لا على أنها
أداة أديولوجية في خدمة ثورة اجتماعية ولكن همزة وصل بين الأفكار العلمية المستمرة التي تعتمد أساساً على تجربة الفكرية
على التوازي العام ونموها الاجتماعي في توجيهه - على المدى القصير أو الطويل - نحو إصلاح المجتمع وتطويره .

لما بالنسبة لأفكارية المعرفة من طريق التصنيف الاجتماعي والتاريخي وهي الصورة التي تأخذها المعرفة في أي عصور
أو موسوعة - فإننا نؤكد لا يمر - بالضرورة - من عملية قومية أو لغوية تكون مفكراً على الطبقة البرجوازية - بل على
التيهي من ذلك - إذ الهدف الأساسي للموسوعة كان وفقاً لمصاح «دالير» هو تجميع المعرفة في أقل مساحة ممكنة .

ويقول لنا «موسدروف» في ذلك: «سوف يظل بوم استطاع فيه الموسوعة أن تتحول من القريب الأجنبي لكي تقدم العزلة في شموليتها في صورة: ليس رياضي يشرح وفقاً لثانيه القديمة من الأساطير للتركيب ومن غير أن يترك أية طفل في جدول العلم التفاضل»^(٦٦). ومن جهة أخرى «يكتسب القول بعدد التبع الفكري للقرن الثامن عشر الذي يتبعه يومئذ بالثقوب والعدم الاستمرارية والشمول بأنه قد كان لبرون تيرن (NEWTON) الذي يمثل أساس كل فرد جاء في هذا العصر، «يسمى بعام معرفة عملية الفهم على دراسة الظواهر أكثر من اهتمامها باستبطان داعية الأتباع فإن ذلك لا يفتح القول هذا السراج بناءً على أن هذا يقوم على تجاوز التطلعات الحسية ومعالجة المعرفة في إطار من القوانين والثبات»^(٦٧).

إن اهتمام القرن الثامن عشر بملامحة المصنوعات والجميع الواقع وإلقاء بلاسطة وتبع الفيزيائية، وتشكيل الأمور تبع من رد فعل هذا العصر ضد التطلعات الدينامية التي ميزت القرن السابع «عصر نيوتن وديسكارت وليفير»^(٦٨)، لا يتعارض مع وجود نظرة ألقية وعسوية تعمل على تانسق الفكر كما تعطي عليه طابع التعميم والشمولية. هذه النظرة العسوية ليست مصادقة على الفكر التجريبي، كما كان الأمر في العصر الكلاسيكي، وإنما هي في صميمها العقلية الشمولية للعقل: «لنحلي ينشأ معرفة الواقع ونفاهي محاور صمدية ويذهب من مجال التلاطف وعالم الصيرورة كان هذا العقل رياضي»^(٦٩)، كما يقول موسدروف. «إن كل سلطة عارضة فإن ذلك لا يعني رفض كل مبدأ خارجي وإنما فقط رفض كبر الفكر الثابت»^(٧٠) التي ما زالت قائمة في القرن الثامن عشر^(٧١). إن العقل الجديد عليه أن يكون «وفاً للتكاسر»^(٧٢) ومستقلاً «وفاً لا ينفصل من العالم ولكن يفسح إطاراً عقلية ومعرفة»^(٧٣)، لا أن استقلال العقل هذا لا علاقة له بالنموذج المعلوماتي المتطرفة التي كان يمثل العقل الفهم من الفلسفة القديمة وحتى الثورة الصناعية التي نقلت العقل من المجال الباطني لإدراك الحقائق (فلسفة أبيقور) إلى مجال التجربة الظاهري أو ليس العلاقات التي تربط بين الظواهر بطريقة رياضية (فلسفة العلم).^(٧٤) إن هذا الاستقلال الذي يحظى للعقل خصوصيته في مجال معرفة العلاقات الظاهرية ومبدأ من وسائل الحرية من معادلات العلاقات الدينامية وترشيده كأداة لمعرفة عقلية وعلمية ويسبق إلى تحديد مجال عمل نشاط الإنسان وإعداد قدراته وإقامة مبادئ عقلية تتلاءم مع تفكيره في فريته وإدراكه «بجدلي الحرية نحن هنا بعدد الحرية العقل من أجل معرفة حقيقة جديدة وعملية وفي سياق عقل ملغوم إنساني جديد لا يستند لحيته»^(٧٥) عقل فصيل «من بعدد الأبعاد والظاهرة العقلية الاجتماعية ولكن من مفهوم الخاص والحرية الإبداعية والحلا»^(٧٦).

إذاً إن هذه الحركة نحو البناء العقلاني، التي أفضت لبدأ التناسق والتنظيم اللذين لكل معرفة، قد لا تكون بطريقة موفقة الوحيدة بين الطرفين الذين كانا يتناحزان فلسفة التنوير وحما الحرية والعدم «فالتفكير» في الواقع «من الحرية إلى العام عقل في إطار هذه الفلسفة هرباً»^(٧٧) وفقاً على نظرة عارضة. ومرة ذلك هو جواب كل وسائل اجتماعية

(٦٦) George Comstock, op. cit., p. 155.

(٦٦)

(٦٧) L. Goldmann, Rousseau's revolution, op. cit., p. 5.

(٦٧)

(٦٨) G. Comstock, op. cit., p. 152 et p. 155.

(٦٨)

يقول الفيلسوف الإنجليزي جوناثان سوان (Jonathan Swann) في كتابه العقل وعالم الفهم (The Mind and the World) «إن العقل لا يمكن أن يكون عقلاً حقيقياً»^(٦٩)، كما يقول الفيلسوف الأمريكي روبرت كين (Robert Kien) «إن العقل لا يمكن أن يكون عقلاً حقيقياً»^(٧٠)، كما يقول الفيلسوف الأمريكي روبرت كين (Robert Kien) «إن العقل لا يمكن أن يكون عقلاً حقيقياً»^(٧١)، كما يقول الفيلسوف الأمريكي روبرت كين (Robert Kien) «إن العقل لا يمكن أن يكون عقلاً حقيقياً»^(٧٢).

المعلل ولكن حارجه ، فهي ليست جوهراً سلباً على الوجود يستطيع المعلل أن يدركها من طريق كشف حوائجها . كلا ، إن الحقيقة لا تكون ولكن تصير ، هي في البداية ما ينتظر الوصول إلى المعرفة ، ولي حرية لا حقاها يجب إتباعه . إن الحقيقة إنتاج وليس كسافة أو جوهراً ، هي بداية الفكر الجديد الذي يوضح إلى سيطرة الإنسان على الطبيعة . ولكنه إذا كان على المعلل أن ينصرف عن الطبيعة - هذا الخطر الخطير - فعليه أولاً أن يستكشف أسرارها . ومن ثم يعطي القرن الثامن عشر الأولوية للملاحظة ويصف الظواهر على صياغة الأسس الفلسفية الطموح التي كان يشكك بها العصر السابق . ولكن ليس الاهتمام بالملاحظة واستفراد القوانين ، هذه التطبيقات الظاهرية الضرورية التي تربط بين الظواهر ، سلوكاً حسيلاً ووعياً وموقفاً يقوم على معايير عقلية ونسبية ؟ ونحن حينما شعنا من المعايير الوضعية والوظيفية لا تحدث بطريقة غير مباشرة عن قيم برجوازية أصيلة ؟ ربما نحن هنا نعصد أوافق لافون غير مقصودة وربما تكون هنا أمام قانون من قوانين التطور التاريخي ، إلا أننا في كل الأحوال أمام حقيقة واضحة لا تحل الشك : إن الفهم - الاستيعابية الجديدة تحقق لتدافع الآلية العقلية لطيفة البرجوازية إذا ما نعصد الفهم موقفاً لا يخرج عن إنتاج إيديولوجية .

على هذه السمع يرى جولدست أن تطور الاقتصاد السويدي يبرز قيمة الفرد ويضمن تنظيم السوق لا من طريق هجوعه من الأوامر أو المبادئ - السببية ولكن من طريق تنافس الحرية الفردية والطلب . إلا أن الحرية التي يتطابقها هذا الوقت الجديد ، لا يجوز تصورها في شكل **حرية صلبة أو رافعة جماعية** في عزل المجتمعات فهي مرتبطة أساساً بفتح من السلوك الرشيد القائم على معرفة دقيقة وإدراكية للتطور . لا الدولة من ثم ، أو تكون هذه قيمة الانصياعية - الاقتصادية مصدرها القديمين **إنسانيون** إذ يفكر القرن الثامن عشر و**إنسانيون** **إيطاليون** **والألمانية** . كما أن هذه البنية هي التي تعود أيضاً غاية هذا النمط الجديد من السلوك والمعركة وهي **مجانسة الفرد** . ولما أن هذه البنية تقوم على حرية التبادل فهي تتعرض بالضرورة وجود علاقة بين **القانون الحر** و**استقلال** . **علاقة** لا بد من تأكيدها ونفسيتها بواسطة عدد . الأمر الذي يولد عقلية قائمة على الحرية والقانون . كما أن العقد يتفرض حالة من المساواة بين المتعاملين ، الأمر الذي يهتم بوجود المجتمع ويفرض على المجتمع يقوم سياسة وأهمية محددة أهمها : **الحرية المدنية والحرية** ، **المساواة** **الأسمية** ، **الحرية الفكرية** ، **والعقلانية** وحسن التبادل .

إلا أن جولدست يرى أن الفكر الجديد حيناً يؤكد بآلية العقل الفردي ويلاحظ كل واقع يتجاوز الفرد ويغايه المشيئة وهي السيادة الشخصية إذاً يفسل بين القيمة والمعرفة وبين الفعل والأفعال - بدلاً من أن يكون القول بأن اللغة الشخصية هي التي تحكم ، من الآن فصاعداً ، سلوك الفرد وأنه من طريق تحقيق هذه اللغة أيدى التبرير الاجتماعي للنظام طاعة أن دعت الرأسمالية يقولون بأن اللغة العامة ليست إلا نتاج تفكير الأفراد في إشباع حاجاتهم الشخصية . من جهة أخرى تبطل هذه الأفعال الحرية البحتة على تطوير الدين بحيث لا تحل منه إلا الصنيع التي تتلهم وحاجات الطبقة الجديدة وتطويعها للمجتمع والوجود خلال هذه الفترة من تطورها التاريخي - من ثم - مع امتداد وضع الأقلية الحرة من فلاحية التبرير أمثال « **بيرو** » و « **بوليتا** » ، لم يكن مفهوم الإله عند اتباع نظرية « **ديزم** » (Deism) كما يقول جولدست : « **هذه تارة أمام العقيدة أو تارة أخرى تستعمل عند الشعب** »

يتميز لنا إلهنا أن نعلم ما يميز الفكر العقلاني للقرن الثامن عشر قبلنا. ولعلنا التسمية عن الوعي العقلي،
الحوارية هو علم الرأية التاريخية والعقلية. أي أن هذا الفكر، الذي يميز، كليات ثلاثة من كبار الفلاسفة
والعقلانيين الفرنسيين وهم ديكارت وفولتر وبيرون، **بصير**، وهذا هو العقل، من كل مناهجهم العلمي (Irradi-
cendence) لا أن كل واحد من هذه إلى هذا الفكر، وهذا هو الفكر الذي كان العقل منظم أمال ونظم
الحوارية الفرنسية، ومع ذلك فإن الفكر العقلاني أن ينظم هذا الفكر، **العقل** الذي لم من عقلانية الفكر
الممارسة وبين القيم العقلية والسرور وهو الانتماء الذي يفرق بين الفكر العقلاني الذي بدأ مع باسكال وكانت
تسمى **عند عقل** وماركس.

لكني نعلم هذا البحث ولكنه القول بأن فلسفة التاريخ ليست حلاً عاماً لتطبيق النهج البشري. فالروايات التي
 لـ «لويس أرنولد هولدمان» - إلا أنه إذا كان الكتاب قد وُقع هذا في استغلال ظهوره القليل وهو مفهوم «التفسير الممكن»^{١٠}
 فإن ذلك مرده إلى توافق كثير من السمات التي جعلت هذا القرن من الزمان «المسطح»^{١١}، وكذلك يحكي الواقع وهو الظهور
 لوجود الشيء «تحت» في التاريخ. من جهة أخرى لا يستطيع أحد تكرار الطابع العددي الزماني لدرجات القرن الثامن عشر
 لكونه مجرد أرقام فلا يفي بتطلقات الفلسفة أو في مجال الصناعات الأدبية. ولا شك أن هزيمة الفيلسوف الأديان حجة «وعد

100

11

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

التجسس الاستخدام بالخراب الخيالية في الأدب : هل فكر من كتاب هذا المعصر لدليل واضح هل حتى وهي التفكيرين البرجوازيين وأصداقهم بحركة التاريخ والتأخيا .

أما بالنسبة ليدانية جولدمان فمن السهل أن نلاحظ أنها تختلف تماماً عن معظم المناهج البدائية الأخرى المعروفة في فرنسا . فبدائية الكتاب تطرح قضية المثل وليس قضية البنية أو الشكل . إلا أنه يمكن القول - من جهة أخرى - بأن مفهوم الشكل قدب عند جولدمان مفهوم الشمولية (totalité) ، فالشكل المفرقة من المفهوم التي يمكن مقارنتها بطريقة مطلقة (نظر لهذا الشكلية عند كلاودير بروب في تصور القصة الشعبية) لا توجد عند جولدمان لأن هذه الأشكال نفسها إنتاج التاريخ . فو معنى هذا في إطار مفهوم لسرلي لتطور المجتمع الرأسمالي وكما أنه . باعتصار يمكن تلخيص الخطوط العريضة لنظرية جولدمان على هذا النحو : إن تاريخ الفكر الغربي قد مر بـ ٣ مراحل مراحل متتالية : مرحلة تقليدية تسيطر عليها فكرة التناسل وهي تنتهي مع بداية المعصر الحديث ومرحلة عقلانية تقترض فيها معالم النموذج الأنطولوجي القديم لبحر هذه المراجع طاعري بـ ٣ مع التمسك بالآلية العقلية الكلاسيكية لقيام هيكل الإنتاج الرأسمالي . والعمرأ مرحلة قديمة ستقوم فيها البديهة الإنسانية في حل الأزمات . وفقاً لجولدمان . يتجاوز جميع المستويات المعروفة من المجتمع الرأسمالي كاستقلال الإنسان الإنسان والاعراب والموضوع والآلية المعروفة

وبمفهوم جولدمان وفقاً لهذا التصور البسيط بلوراً بعض الأحكام القاسية التي تنفذه قبل حلول القنبلة الذرية التي أعلم بها . إلى اعتبار جميع التوازنات الإنسانية قبل أن في الحقيقة لا يمكنها أن تكونها . بعداً أخرى بنظر جولدمان إلى معظم الثقافات السابقة والحالية التي لا تسمح للأفهم عقلياً من حركة المجتمع وسلوك الفرد على أنها تعالقات خالية من ميثاق . الصديق والاساءة . ونحن بالقرابة الشدائد : هل هناك أدب أو ثقافة بلا مشكلة ؟ وإذا كان ما يعلم به جولدمان هو نوع من الأدب السعيد فما دور الكلمة إذن ؟

مقدمة

إن هناك الإنسان الاجتماعي، فهو هناك
 تفاعل، Interaction، والتواصل
 و Communication، فإن العلاقات التي تربط
 البشر تبدو حتمية إذا الفكرة بتجليها من زاوية البناء
 الاجتماعي، Social Structures، إذ فيه من نظم أو
 أنساق Systems، ووصف العلاقات بتاليا يظهر
 المراكز (المراتب) Statuses، التي تعتمد عليها بما
 تنطوي عليه من امتيازات بتدلية شكلية . فالبنا
 الاجتماعي كما يشرح الأستاذ (رالف لثن) يتألف من
 مجموع المراكز أو المراتب الاجتماعية في المجتمع .
 وهنا جفلكي تبرز الطبيعة المراكبة لهذه العلاقات أو
 الروابط الاجتماعية . فإن من الضروري الكشف عن
 حركية البنا من خلال الأنشطة التي تنظم الأفراد
 الاجتماعي المجتمع في حياتهم اليومية الدائية . وبم هذا
 الكشف كما انطلقا بتلاويح الاجتماعية (١)
 Social Roles) بالتميزها لحشد الوجه المبركي
 المراكز التي يحتلها الأفراد . قل هذا يؤدي بالضرورة
 إلى طرق موضوع التفاعل والأفعال الذي يمثل المدن
 غير المحدود الذي ترجم فيه العلاقات ومفاهيمها من
 منازات إلى أمور مية . فالأفراد يحكم حركتها توجيه
 احتكاك الأفراد بعضهم بعض في بيئة التفاعل
 والأحداث التبادلية للفرق الأهداف الفردية والاجتماعية
 المشتركة .

والتفاعل الذي يقصده طلبة المصدا (الثقافة)
 (Culture) والمجتمع هو مفهوم مزيج . فهو يتناول
 الوجود الذي للناس إذ يتجسد من واقعهم البيولوجي
 وما يحصل به من احتياجات حيوية . أما الجانب الآخر

التفاعل الرمزي

قيس النوري

جامعة بغداد

بغداد - العراق

التي يتشارك فيها هو الجانب الاجتماعي - النفسي^(١٦)، و(Social - Psychological) ويوضح أن الجانب الأخير للتفاعل ينطوي على الجزء الأكبر والأهم من مشكلات البحث السوسولوجي والمطاري .

وبمع توافيق عناصر الجانبين البيولوجي والسوسولوجي - النفسي^(١٧) في الواقع البشري . إلا أن السمات الاجتماعية النفسية لسلوك الإنسان على مستوى أرفع وأكثر عمقاً .

إن المستوى الاجتماعي لطائفة السلوك يفرض نفسه على أبحاثه بالنظر إلى ارتباطه بوحدة الإنسان (النظم الاجتماعية ، Social Systems ، النظام القراري والروحي والقيمي والسياسي والاقتصادي والثقافي . ولا يخفى أن هذه الوحدة تدفع الباحثين إلى إيجاد الصلات المشتركة بين مواد البحث المعبراً عن تكامل أبعاد السلوك الثلاثة في وضعيات التفاعل والاتصال . فالمعاصر التي تبرز في واقع السلوك التفاعل لا تكون في حالة بطل بل هي في حقيقة الأمر حقيقة ترتبط هذه الأساليب أو النظم في كيان أو تركيب تطغي موحدة بمسألة البناء الاجتماعي . الكل .

والأخص بالذكر بالطبع الجذور للعناصر الاجتماعية في ميدان التفاعل أما عنصر حيال أو تصور ميتافيزيقي ، Metaphysical imagination ، فربما الباحثون الاجتماعيون ، بل من أبرز الجسود جوانب من الواقع تصعب رؤيتها إلا على العقل الاجتماعي بحكم منهجيات النظرية والنسبية التي لا تملك لفتها إليها ، واستخلاص ما يمكن فيها من معانٍ واتجاهات ومضامين غير (sociological) .

وهذا التشديد على الجوانب السوسولوجية والنفسية للتفاعل يبدو بشكل أو بآخر أن ميدان الزمن^(١٨) Symbolism ، الذي تشكلت عبره في الثقافة العقلية المتأخرة لا مصادقة في القول بأن معظم الظواهر التي يلاحظها الباحثون الاجتماعيون تتضمن السلوك الجاري بين الأفراد في الجماعة أو المجتمع أي لفاعلهما والعناصر المتكاثرة بما يرافقه من استجابات وتطورات إزاء بعضهم البعض . أما عناصر السلوك التي يسعى الباحثون إلى فهمها فتستخلص عادة من الرموز ، Symbols ، التي تعبر عنها (أي العناصر) بصورة غير مباشرة . فالوسائل الرمزية التي يستعملها الإنسان لتفهم وتصور وهي تشمل على الخطاب ، Speech ، والكلام والاشارة الوجهية والحسية والمعلومات المختلفة المستمدة من قبل الناس تعرض أبعاد بعض الأفكار أو التي غير ملائمة بالآخرين . وهذه الوسائل الرمزية في المجتمع الواحد تنقسم بالضرورة (أو الدلائل Standardization) والذي يسهل على الأفراد إدراك هذه الدلائل بناء على القوالب الذهنية (Stereotypes) المشتركة التي تتحول إليها هذه الدلائل مع مرور الزمن في فترة نشأة الاجتماعية أو التطبيع الاجتماعي .

إن الرموز وما تحويه من أفكار ومعانٍ مثل الرقائذ التي يعتمد عليها الاتصال والتفاعل الإنساني كما ينبغي بها

(١٦) Ibid pp. 28 — 29

(١٧) Nadel , S.F. , Ibid p. 118

(١٨) White , Leslie , The science of culture , pp 32-41 , 399 , 21 .

الأفراد بموجب الباطن السلوك المطلوب . كل هذا يظهر استحالة فصل الرموز عن السلوك الإنساني وعن عملية التفاعل والاتصال القائم لدى المجتمعات أو المجتمعات البشرية . ولهذا يصبح القول بأن (التفاعلات الاجتماعية) Communicational facts قبل جوهر السلوك الاجتماعي في وضعيات التفاعل الرمزي في المجتمع (٢١) .

إن الرموز هي أهم مرجعية (sources of reference) لنظم عملية الأثر الكامن (أي طوائف واقع التفاعل المتغير المتعلق إلى أحداث وتلازمات الحياة الاجتماعية الكلية . فالسلوك الاجتماعي لا يقتصر في حقل زمني معين ، كما لا يعتمد على الوجود المطلق للأشياء التي ترتبط به أو كونه . ومن هنا تظهر أهمية الرموز حيث أنها محور السلوك من هذه المنظورية والاجتماعي إلى تفاعل اجتماعية وعقلانية أوسع . وهذا يعني الرموز الأنسب عن سلوك الحقائق الكلية مباشرة باعتبارها البدائل التي تثل تلك الحقائق وهي هذا تضمن رموه قبل سلوكية مماثلة لتلك التي تشهدها تلك الحقائق .

ولا يقتصر أثر الرموز على التفاعل الاجتماعي في صورة التكرارية المستمرة قبل طبقة واحدة بل يمتد إلى مجال التحويلات الاجتماعية والفنية للسلوك التي تصاحب انتقال الفرد من مرحلة إلى مرحلة أخرى عن صورة الحياة التي ينطويها (life cycle) كونه يتضح دور الرموز (أهم في ظهور الانتقال أو المرور) (Rites of Passage) في تجري المنهج في كل واحدة من هذه المراحل المتعاقبة التي يعاينها بعد ولادته ويمر به من البلوغ والتزواج ، قد يدخل مرحلة الأمومة أو الأبوة ، ثم وصول من الشيخوخة والوفاة .

http://Archivebeta.Sakhrif.com

تشكل التفاعل :

عندما ننظر في المجتمع بدور الجانب الأكبر من تشكيلنا حول العلاقات الاجتماعية كعلاقة الأب بالابن والتفاعل بين العمل والناشر والزيور والمصديق والمزور من العلاقات التي يصعب حصرها . وواقع أن هذه العلاقات هي من أبرز ملامح المجتمع . ومن الطبيعي أن كلا من علم الإنسان والأنثروبولوجي (Anthropology) وعلم الاجتماع (السوسيولوجي Sociology) يبحث قبل العلوم الاجتماعية الأخرى لتحليل هذه العلاقات وتصنيفها وتحديد طبيعتها ليس لأنها تختلف عن الأساليب العامة التي يمكن تبنيها في ترتيب وتصنيف الممارسات الاجتماعية بل لأنها أيضا قبل جوهر هذه الأساليب . ومن هذا المنظر السوسيولوجي يصبح القول بأن المجتمع هو في الواقع نظام شامل للعلاقات . ومع أن العلاقات الاجتماعية تبدو بسيطة لمرحلة الأولى لأنها عند القصص الدقيق تسمى بغير كثير من التعقيد والتشعب والحركة . وهي إلى جانب ذلك تستدعي الاستعانة بالأموات النظرية والتجربة التي تختلف عما فيها من معايير Norms وممارسات وأعراف . والعلاقات غنية بكل تلك الخصائص على التمرينات جسيمة Mutual obligations ، ترتبط بهذه الممارسات والأعراف المتعددة في علاقات الأفراد .

Pride , J. B. and Holmes , Janet . Sociolinguistics , P. p. 224 — 19 221 — 3 (٢١)

Van Gennep , Arnold . The Rites of passage , PP. V — x111 (٢٢)

وطبيعي أن العلاقات والاتصالات التي تجري بين الأفراد والجماعات في المجتمع الأكبر تظهر بهذا الشكل أو ذاك . فكلما ما تسمح أو الشركات الصناعية تتنافس من أجل ضمان الأموال الصغرى متجهاً ، الأمر الذي يجعل الاتصال المباشر بينها لا طابع لنفسه **Competitive** وفي المجتمع توجد آلاف من العلاقات المعقدة . والعلاقات في العائلة البنية (**Nuclear family**) كوحدة يمكن أن تصل إلى حصة عشر صنفاً من العلاقة وكلها والتي (١٣) :

العلاقات داخل الأسرة البنية

- ١ . علاقة الأب بالأبن الأكبر
- ٢ . علاقة الأب بالأبن الأصغر
- ٣ . علاقة الأب بالبنات الكبرى
- ٤ . علاقة الأب بالبنات الصغرى
- ٥ . علاقة الأم بالأبن الأكبر
- ٦ . علاقة الأم بالأبن الأصغر
- ٧ . علاقة الأم بالبنات الكبرى
- ٨ . علاقة الأم بالبنات الصغرى
- ٩ . علاقة الزوج بالزوجة
- ١٠ . علاقة الأخ الأكبر بالأخ الأصغر
- ١١ . علاقة الأخ الأكبر بالأخت الكبرى
- ١٢ . علاقة الأخ الأكبر بالأخت الصغرى
- ١٣ . علاقة الأخ الأصغر بالأخت الكبرى
- ١٤ . علاقة الأخ الأصغر بالأخت الصغرى
- ١٥ . علاقة الأخت الكبرى بالأخت الصغرى

إن تحديد عدد العلاقات في المجتمع يتوقف على أصناف المعايير التي تعتمد في تحديد السلوك الجازي بين الأفراد . والعلاقات المحسنة مثلاً في الأسرة البنية المذكورة سابقاً يرتكز على ثلاثة معايير (**Criteria**) أو معايير وهي السن ، والجنس (**Sex**) ، والجيل (**Generation**) ، ولا يعني أن المعايير التي يمكن استخدامها لتصنيف العلاقات في المجتمع الأوسع لا يمكن حصرها ، الأمر الذي يجعل عدد العلاقات الاجتماعية الكلية غير محدود . ولهذا فإن الزوج أو تصنيف العلاقات الاجتماعية الكلية في المجتمعات الكبيرة والصغيرة تبدأ والمعلمة بفهم المعايير . وبسبب هذه الصعوبة فإن الباحثين يتفكرون بالتفكير على الأصناف العامة والأساسية للعلاقات الاجتماعية ، إن أي تصنيف علمي في علم الإنسان أو علم الاجتماع أو في غيرها من العلوم يكون عديم الجدوى ما لم يستند إلى عدد من السمات أو الخصائص (**Traits**) الموضوعية التي يمكن أن تستعمل على الباحث عملية التفسير والتحليل لا يتقارب من غيرها .

وقد كشفت البحوث التي أجريت حتى الآن حول موضوع التفاعل أنه يقع في الأبعاد التالية^(١٤)

- ١ - الصراع Conflict
- ٢ - التنافس Competition
- ٣ - التوافق Accommodation
- ٤ - التماثل Assimilation
- ٥ - التعاون Cooperation

والتي جانب هذه الأبعاد العريضة هناك أبعاد فرعية تقترح من كل من هذه الأبعاد ، ومع ذلك فسننظر في الأبعاد الرئيسية فهي تكفي لتوضيح صورة التفاعل بين الأعراق العرقية .

١ - الصراع :

يقال هذا الصنف عظيم القابلية بشكل مستمر في العلاقات الاجتماعية ، وهو قد يسمى أو يدعى عندما يتوصل الأفراد إلى التفاعل حول الأهداف ، ولكنه يبدأ تأدية بسبب الاختلاف حول التوسلات التي تلك الأهداف ، وقد يصادف البعض كما يكون الصراع في تشكيله الثقافي والعرقي عظيم مستمر في المجتمع البشري على الرغم من أنه يقل القابلية بمرحلة معظم الناس ويتقلص ، ويصغر انقسامهم عن هذا الصنف لعدم من القدرة .

فالمجتمع الانساني هو ليس حالة مستقرة بالترتيب والتمسك أو التلاحم الثقافي بل أنه يضم بالعديد من التغيرات ولا يوجد هذا التماسك على أساس بيولوجي (Biological Level) أو عرقي وإنما يكون أساسه ثقافي أو فكري . ويحمل المجتمع على أبناء قناسه وتكامله في حالة من التجدد بوسائل نفسية متعلقة بأوضاعه الثقافي أو التوجيه الطبيعي (indoctrination) والإبعاد والتكرار . ولا يهبط للمجتمع دعم قناسه إلا إذا التزم سكانه بأهداف عامة تتجاوز مصالحهم الشخصية إلى النفع العام . ولا يعني أن هذه الأهداف مشتركة لأنهم من الطبيعة البيولوجية للبشر بل من التكامل الثقافي والفكري المستمر بينهم في المجتمع الواحد . الأمر الذي يقسم لنا مابين هذه الأهداف من اختلاف وتباين في المجتمعات المختلفة نتيجة لاختلافاتها الجغرافية أو الثقافية .

إن أبرز أشكال الصراع هو الصراع العرقي ينشأ عن التوافق السلبية التي يخلقها الأفراد من أفعال السلوك العرقية السائدة في المجتمعات الأخرى ، ويخلق على هذا الصراع بالمرکز الحضاري أو الثقافي (Ethnocentrism) إلى التعصب العرقي إذا صار هذا التعصب .

إن بعض الدراسات المختلفة السائدة في المجتمعات الأخرى كان ولا يزال أحد أسباب العداء والصراع بين المجتمعات الإنسانية ذات الثقافات المختلفة . ويعتقد الصراع المجتمعات المتباينة جغرافيا وثقافيا نفسيا إلى

Flaherty, Joseph . H. Sociology , P.P 228 , 229 , 232 , 236 , 231

الجماعات داخل المجتمع الواحد عندما تقرر عوامل تضامنها القطعي على حساب عوامل التضامنها الاجتماعي الأوسع الخلف النظري للوحدة الوظيفية .

ولأنني أن الجماعات البشرية تسمى دائما أن وراء أسباب الصراع في صفوفها بقدر ما تستطيع . ولأنك أن هناك وسائل اجتماعية محددة تسهم في إطفاء أو تخفيف حدة الصراع . ومن أبرز هذه الوسائل ممارسة التكتة والتكتة^(٢٦) ، باعتبارها تقلل من التوتر في العلاقات وتجنب برامج تعقيد الصلف .

ومن الوسائل الاجتماعية الأخرى التي تخفف من الصراع أو التراجع هي المباداة الاجتماعية أو تجنب الاتصال . أما الأسلوب الآخر فيتمثل في تكوين عواطف تركز على تحقيق هدف العلام ، والاستخدام بدلاً من التركيز على الصالح المادية الخاصة بالجماعات المتصارعة . أما الأسلوب الآخر فيتمثل في خلق الأجواء القوية إلى التضامنت البناءة التي تستحدث لتحويل الاتجاهات العدائية بين الجماعات المتصارعة من اتجاه الصلف إلى التبادي المبرور في مجالات تابعة للأمن والعلوم والفنون .

٢ - الثانية

بالقارنة مع الصراع الذي يهدف إلى تحقيق المقصود أو واحدة من أهداف . تعتبر الثانية أداة غابها الترقية القوي على الطرف الماخر في التحل هدف مشترك مرغوب^(٢٧) . وهذه الثانية هي شكل من الصراع . فهي تضمن توازن للشخايات التي تشاهاها الجماعات المتصارعة من مراميها من أجل التماس إلى لحظة تلك القواعد ، كما يتجلى فيها عنصر القصر والأكثر يهدف إلى أن يكون أن هذا الصلف من الصالح لا يسمح للجموع إلى الاحتياط والترويض لبروز الأهداف المتطرفة عليها .

وتسمى الثانية بدرجات عالية من الدينامية (Dynamism) باعتبارها تحفز إلى إلى الانجاز من طريق دفع مستوى الطموح والتهديد بالقتل في الوقت الذي يميل فيه إمكانيات النجاح ، ولهذا فهي تزيد قوة تأثيرها مع زيادة تعقيد المجتمعات وسرعة تبدلها . وقد اعتبرها البعض أبرز مظاهر مدنية هذا العصر .

٣ - الثالثة

في الوقت الذي يكون فيه الطولون توازنا للعلاقات الاجتماعية الإيجابية الثانية للتصالح فإن التوسمة (Accommodation) تلي تربية عليها يساعد الناس على الاستمرار في تعايشهم حتى في حالة عدم التفاهم أو التسامح أو بشكل كامل مع بعضهم البعض . فالجماعات المتمدة في المجتمعات المحلية الصغيرة المؤسسات الصناعية والزراعية الرسمية وغيرها من الجماعات التي يتألف منها المجتمع المعقد (Complex society) أو الحديثة تسعى إلى تحقيق التوافق من الطولون ، ولكنها مع ذلك قد لا تظهر بشكل من التواضع . هي المجتمع المعقد

(٢٦) Radcliffe — Brown , A. R. Structure and function in primitive society pp. 90 — 104

(٢٧) Swanson , Guy E. New combs , T.M Readings in social psychology p.p-488 , 1997 .

حيث يسهم الفرد في جماعات مختلفة ومتعددة قد يجد نفسه متعاوناً مع أحداهما ومع التامع الأخرى . ومن الواضح أن يظهر في هذا الصنف من المجتمعات التعددية ذات (التعاوني والتواضع) والمشاركة في الوقت نفسه .

وعلى غير ما تقدم فإن التواضع هي أحد أشكال العملية الاجتماعية (Social Process) وفيها يتم تفاعل الشخصين أو جماعتين أو أكثر لغرض منح لشوب النزاع بينها أو لأهداف أو للتخفيف منه . أي أن التواضع أبرز كأسلوب ضروري لتسوية بين الجماعات بعد أسيرة خلافاتها أو نزاعاتها ، فهي تتعلم من الحروب تلك النزاعات كيفية تحقيق التكيف والتواضع فيها بينا للشعب كغزو النزاع . على أن التواضع ليست مجرد مفهوم سلبي بل هي وسيلة لعملية التواضع التي يسودها السلم والتعايش بين مختلف الأفراد والجماعات والتي قد تؤدي في البداية إلى التعاون الأخلاقي القوي . وهي من ناحية أخرى تخلق حالة مزعومة يكون طرفها أو أفراد أو جماعات . صاهيون فعلا في عملية التفاعل الاجتماعي الحاصل . أي أن التفاعل هذا ينظر على الأمل والطمأنينة . من ناحية أن كل طرف يحصل على تغير سلوكه لكي يتناسب الطرف الآخر .

وتتبع المشكلات عملية التواضع وتتلخص مراحليها في العلاقات الاجتماعية . فالكفاءة الأفراد بالتصالح (أو بعضهم بعضا قبل الحد الأدنى من التواضع . أما السلبية أو السلبية (compromise) فتعني خطوة أحد في هذا الاتجاه حيث يقدم كل طرف تنازلاته لقاء تنازلات التي يقدمها الطرف الآخر . ومن أهم أشكال النزاع ليحلها مستوى التواضع التسليم (Arbitration) والتسوية (Conciliation) . وفي حالات أخرى قد يظهر أحد الأطراف المتنازعة تحت ضغط القوي أو التهديد أو الإكراه (مع الطرف الأخرى) أن أبرز ملامح الصراع القوي هي التواضع بين الطالب والمتطلب .

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

١ - التماثل

التماثل يعني تماثل قبول وإحترام الأنماط السلوكية المتعددة لسلوك الأطراف المتفاعلة من قبل هذه الأطراف . فمنع تفاعل بين حوز وآخر عن التماثل الذي ينفذه الجماعات العرقية المختلفة القومية التي تتعدت موحدا وغير متجانسة . فالجماعات العرقية (ethnic groups) أو العرقية في كثير من المجتمعات هذا العصر تفضل بعضهم اختلاف ثقافتها أو تركيبها الاجتماعية والأيدولوجية التي تحاربه مبدأ الأمل والطمأنينة في تعاملها مع أفراد العلاقات الأخرى . مما يؤدي إلى استبعادها وبعضها التباين للمعاصر الثقافية الموجودة في تركيب المجتمعات المتفاعلة معها . أن هذا الأسلوب يظهر بوضوح في المجتمعات المحلية في الصنف القوي من الكثرة العرقية (الأمريكيين) حيث تعتمد الجماعات العرقية والثقافية في كل منها ، ويزداد الاختلاف الثقافي بينها ، وتتصاعد حاجتها جميعا إلى التماثل لتحقيق درجة توازن من التكامل والتماثل الاجتماعي والسياسي .

أن عملية التماثل هي عملية مثالية ذات مآثر مزيج ينظم الميزان من عملية التنشئة الاجتماعية (Socialization) التي تؤدي إلى التفاعل في الفرد . فالمثالية تعني أن الفرد يمر دائما في مرحلة التطور التي يتعلم خلالها أنماط السلوك المطلوب وكيفية تكيف نفسه إلى حضارة (ثقافة) جديدة والاندماج مع أعضاء جماعته أو

اجتمعة وهي على هذا الأساس تشمل على عمليات طريقة الأحداث تتم بتحديد دائم على ما يجب على الفرد أن يفعله وبذلك ذلك في العمل متحركة وبمقتضى من الحياة بكل جوانبها .

وتظهر عملية التماثل في أجل دورها في المجتمعات ذات الخلفيات أو التركيبات الحضارية أو الثقافية المختلفة . فهي هذا الصنف من المجتمعات تفرج أنماط الفكر والسلوك المتروكة وتتفاعل . وما يفعله الناس في هذه المجتمعات يتحول لتبادل العناصر الثقافية . فهم يسعون إلى التكيف وتحليل سلوكهم بالشكل الذي يقدرهم على التماسك والتقبل للخصائص الثقافية التي يربطون انتظاراتها في فهمهم وتنظيم السلوك العام فيه . وينبع عن وجهة النظر في هذا الواقع الاجتماعي والثقافي التسرع أن الأفراد فيما يشكّلونه من جماعات غير متجانسة يتدخلون بعض التغيير على ما يمتثلون^(١١) . وبهذا تكون عناصر الحضارات (الثقافات) التي تتألف منها المجتمع حرة ومختلفة فيما في الأصل مما يجعل الناس في هذا الصنف من المجتمعات يتأخرون قليلا .

وبالتدريج حين يتعمق التماثل على عدة من العوامل . لعملية التماثل تواتره بعض الأخطاء والبطء عندما تكون المضطرب أو المواقف الطويلة والطاقة والمثيرة صاعدة حيث يشجع الأفراد بنفس الأفعال من المشاركة في القيم الثقافية العالية . فاختلافات اللغة والدين والمستوى التعليمي والاقتصادي لشكل في العادات تتوارث في طريق التماثل كما في حالة الجماعات المحلية البريانية المنتشرة في مناطق متفرقة في البلاد السورية أو الجماعات الأقلية المتفرقة في مناطق متفرقة في باكستان .

٥ - التصريق المتبادل (Contravention)

<http://www.archive.net>

لاحظ الباحثون في دراسة المجتمع أن نمطا آخر للتفاعل يبرز في مجتمعات اجتماعية محددة وهو النمط الذي يتضمن ضمن الجماعات المتفاعلة إلى مرحلة محاولات بعضها بعضا من طرق هدف معين . أن هذا الشكل يقال له التماثل عابثا للتراجع لأنه بعد احتمالات الصراع الحسني ويصبح بالحد من التضرع خواص المقتد والتضاد . وهو هذا يمثل شكلا للعمليات الاجتماعية حيث أن هناك جانبين لعملية التفاعل وتوجد بين شروط التفاعل غير متكافئة .

فقد يصاحب التصريق المتبادل محاولات التنازل ومع ذلك فهو يظهر في عدة أشكال تشترك كلها في نقطة أساسية واحدة هي طريقة أسلوب التماثل أو التنازل أو التنازل أو التنازل أو التنازل . ولأنه أن التصريق من الشاعرة السوسولوجية لا يعتبر خطرا إذا التضرع في علاقة شخصين ولكنه يصبح مشكلة اجتماعية إذا تعدت العلاقات الشخصية الدائرية إلى العلاقات والجماعات الدينية أو العرقية أو السياسية عندما تلحق هذه التنازلات والجماعات إلى أسلوب التصريق المتبادل فيما بينها من طريق التوافق كتحال في طريق بعضها بعضا أوضاعا ثقافية أو العرقية .

Wagley , Charles & Harris , Marvin . Minorities in The New World .

(١١)

p p . 177 , 188 , 189 , 191 .

Fichter , J . op . cit

(١٢)

٦. التعاون : (١٢٩)

يعمل البعض على الاعتقاد بأن التعاون هو تقييد الشخصية وهذا غير صحيح إذا كان المقصود به أن أحد الطرفين في ظروف معينة يقضي زوال الطرف الآخر . فعندما تعاون جماعة من الجماعات فإنها بذلك جهودا مشتركة للوصول إلى غاية معينة يرغب كافة أعضائها في تحقيقها . وفي كثير من الأحيان قد يضطرب نظام الشخصية داخل الجماعات من فرض لعضائها في تحقيق أهدافها الأساسية . وهذا كثيرا ما يستحدث هذه النظم التنافسية الخطيرة في الجماعات التعاونية . والواقع أن الصراع هو تقييد التعاون وليس الشخصية . ومع ذلك فقد يحصل التعاون دون وقوع لشخصية داخل الجماعات . وقد يتبنى البعض المنهجين لواقع التعاون فيما بينهم .

تعريف عمليات التفاعل الاجتماعية :

على الرغم من الوصف السابق بسيط عن الأهداف المختلفة للعمليات التفاعلية الاجتماعية ينبغي أن نسلم بالطبيعة المعقدة لعمليات التفاعل الاجتماعي (١٣٠) . ولأنه من ربط هذه العمليات بالأوضاع الاجتماعية (Social Situations) لئلا تكون كغيرها من التفاعلات التفاعلية في حياة الناس اليومية على حقيقتها .

إن التفكير بعمليات العلاقات الاجتماعية **ويوضحها من تفاعل** يعني أن ذلك النشاط الآتي :

١ - أن من الممكن أن يتوقع أن يكون أي شخص أهدافا مشتركة في التفاعل مع أشخاص من الأهداف الأخرى .
فالزواج أو التصاميم الأخرى من غير أن الأهداف مطلقا المقصود من كل منهم من ناحية أخرى ، هو أكثر من مجرد كل منهم الآخر . كذلك نفس مفهوم التفاعل المشترك في عملية الزواج العرفي <http://www.alukah.net>

وبمعنى هذا عدم الخلط بين العمليات الاجتماعية الثقافية العامة وبين أداء الأفراد . فقد يكون الفرد في وضعية تصادم مع أصبه من الأسرة وفي حالة صاعدة مع بعض زملائه في الكلية ، ورغم ذلك فهو يؤدي أدواره العائلية مع وجود ذلك الزواج . كما يؤدي أدواره القومية العرقية في الكلية على الرغم من وجود القومية أو عدم القومية مع معارفه وبعض أسرته أو بعض جوارب النظام الذي يسطر هناك .

وقد تعتمد العمليات الاجتماعية في واقع السلوك عندما تدرس الأفراد ضمنين متفاعلين مبدأ في الوقت نفسه . وتكون هذه الشبكة عندما تفكر بالهدف الذي تسعى نحوه هذه العمليات . فقد يكون الأفراد في حالة صاعدة من أسفل المقصود على درجة الأولوية في الصف الدراسي ، ومع ذلك فهنا يتفاوتت في التفاعلات العقلية أداء بعضهم .

يضاف إلى ذلك تأثير حضارة (ثقافة) المجتمع يمثل عازلا هاما في تحديد الأساليب التي تنظم هوى هذه العمليات في أي مجتمع فالقيم الاجتماعية السائدة في المجتمع تحدد ما إذا كانت الثقافة تلتزم بالثبات أكثر من التعاون أو

(١٢٩) Lundberg , George A. &berg , C . , *classence , Sociology* p.p.248,250 , 258

(١٣٠) Davis , Kingsley , op . cit . , p . 187 , Henry Jules , *culture Against Man* p.p 13 , 87 , 158 .

أن حركات الحركة الاجتماعية (Social mobility) تنبع أو تنبع إلى نوع ما من التباين في طبيعة العلاقات الاجتماعية الذي يتجسد في مختلف المجتمعات بسبب الاختلافات الحضارية الثقافية (cultural Differentiation).

ويكسب الترابط الموجود بين هذه الأشكال المختلفة للتفاعل الاجتماعي حقيقة أنها قبل أن تكون حركات اجتماعية ، هيكل نظام اجتماعي يمر في تحول داخلي في نوع من التباينات عن هذه الأشكال بحيث أن بعضها يظهر في بعض الحالات أكثر من بعضها الآخر . أنه يصعب تصور جماعة متجانسة تتكون من بدو التواضع المتكبر . كما يظهر التحول على حالات التواضع التي في الجماعات يتقدم فيها عنصر التواضع أو الاستعداد للتعاون .

الافتقار العلمية الحديثة للتفاعل :

يوجد عدد من الافتقار العلمية القيمة ليست موضوع التفاعل وهي التي وجهات نظر مختلفة إلا أنها متكاملة .

وأول هذه الافتقار (Approaches) لموسمها يتركز على العنصر الاجتماعية في الأساليب الشعبية (Folkways) ، والعناصر الإسلامية (Moors) ، والفنون والفن السائد في المجتمعات المختلفة .

كما أنها تفضل دراسة نفسية البنية في التفاعل الاجتماعي الحديثة ويظهر أن المجتمع نظام يتغير على التواضع أو التواضع الاجتماعية (Social psychology) التي أصبحت أصبحت .
http://archive.org/details/Sakhril.com
وليس الانتباه إلى أن اثنين الصنفين من الآلة يركزان على البنية الاجتماعية (Social Structure) .

أما الآلة الثالث فيتمركز حول عناصر الفعل الاجتماعي (Social Action) ، بما يتجسد من الأفعال والوسائل ويظهر في من الظروف التي تتجسد فيها المبادئ والمبادئ التي تؤثر في مواقع الفرد .

إن هذا الآلة يركز وجهة نظر تتسم بالديناميكية العالية عن الظواهر الاجتماعية .

كما نلاحظ أن الآلة الرابع هو الآخر يركز على ديناميكية الآلة يتناول عمليات التفاعل المختلفة التي تجري في نظام النظام الاجتماعي .

وفي الحقيقة أن الافتقار لتأثير البنية لا يغطي جميع وجهات النظر الحديثة في علم الاجتماع وعلم الإنسان . فهي لا تتضمن - مثلا - المطلق الوظيفي (Functional viewpoint) الذي يركز أيضا من الآلة التطوري الذي يحدد على التغير الاجتماعي . كذلك لا تلاحظ فيها كرا لآلة التي بالشكل الاجتماعي .

ومع ذلك فالافتقار الأربعة المذكورة توفر أساسا كافيا لبحث العلم الاجتماعي (Social systems) التي العلم السلوك الإنساني بكل أشكاله التفاعلية .

والشروط أن كل واحدة من المدارس الفكرية المختلفة في علم الاجتماع وعلم الإنسان قد أكدت هذا الاتجاه أو ذلك من الاتجاهات الأربعة المذكورة سابقا .

ولو أخذنا علماء الاجتماع مراجع سيمر (*Simsen*)^(١٢٤) ، مثلا لوجدناه العديد من التركيز على العاير الاجتماعي (*social norms*) ، أما لملطاي المسيطر على تفكير كارل ماركس (*Mart*) واتخذت الأستاذ رالف ألين^(١٢٥) (ولو بشكل مختلف) ، فركز على مفهوم الثقافة أو الميزة . وهم يتفحص من مراجعة مؤلفات العلماء تلكوت بارسونز (*Parsons*) ، الذي اعتم بوجهات نظر العالم ماكس فيبر (*Max Weber*) ، أنه أكد كثيرا عناصر التفاعل الاجتماعي . بينما يميل أعضاء مايسمي مدرسة شيكاغو (*Chicago School*) إلى التشديد على عمليات التفاعل (*Processes of interaction*)

إن النشاطات الرئيسية التي يشارك في بحوث ودراسات هؤلاء العلماء تصلح للتفسير العلمي في مجالات نظرية وفكرية واسعة في علم الاجتماع وغيره من العلوم الاجتماعية . وهي في الواقع وثيقة الصلة بالاتجاهات الأخرى التي أثبتت أهميتها الموضوع التفاعل .

وبل من المناسب الإشارة إلى أن هذه الاتجاهات ووجهات النظر التي طرحها العلماء المذكورون وغيرهم لا تشمل فوائدها بامتداد ، بل هي في حد ذاتها من التزاوج بين العلم والقيم ، بل القيم بدأها نقاطا مشتركة . والأهم من كل هذا أن الفهم الاجتماعي والعقيدة التي حازها في مر الألفية التي مضت ، على ما يمكن أن نستخلص بشكل أفضل أو أصح في ربطها مع بعضها ربطا وطبقيا جديا ، يميل فيها علماء الاجتماع والعلوم الإنسانية والعلوم والعلوم الإنسانية بشكل جلي إلى معالجة ومعالجة القضايا في الحضارة والتنمية والنفس .

الرمزية كمفهوم ونظري :

الرمز (*Symbol*) كما يعرف ويبستر (*webster*)^(١٢٦) هو شيء " يظهر أن شيء آخر لها في اعتبار على الحسام ورمزًا للسلام ، والقبول الأهم رمزا للخطر ، إلى غير ذلك من الرموز . هذا إذا أخذنا بسط وأكثر عناصر الرمزية ونصوصها أو ظهورها .

على أن الرمزية في الفلسفة الأناسي هي أكثر تعقيدا ونجيدا من الأمثلة التي أوردناها . فالتفكير البشري يتصور من لغة الكلمات أخصا الأخرى باسم قدراته في العلاقات المتبادلة والتعبير الرمزيون بالنظر إلى تلك هذه بالرموزيات والكلمات ومساهمتها المختلفة . والواقع أن هذا الكلام هو الذي اكتشف الرمزية (*Symbolism*) التي تعتبر اللغة أهم فوائدها . وهو سببا اللغة منذ ظهور أقدم أشكالها البدائية وحتى أشكالها الحديثة على الإنسان ولا يزال لها في

(١٢٤) *Simsen , M. G. Symbols , A master Book, p.p 104 , 99 , 128*

(١٢٥) *Davis , Kingsley op. cit. 168.*

(١٢٦) *Websters New World Dictionary , p. 1477 .*

أن الأفراد الذين يستعملون الرموز في تفاعلهم والتعامل الاجتماعي ليسوا أنفسهم الذين اكتشفوا أو اخترعوا تلك الرموز في الطبيعة بل إنهم تعلموا اللغة استيعافاً بصورة مشتركة مع الأفراد الآخرين في مجتمعاتهم بمساعدة أبنائهم يعتقدون بأنهم يربونهم ويتركوهم . ولهذا أن نشكر أن الرموز هي ليس الشيء بل هو اكتشافه في الشيء . أو لنقول أو نجسد بهر عنه .

ولا بد أن أهم معيار لاسيابة الإنسان هو مدى إسهامه مع أخطاء جماعته أو مجتمعه في النظام الرمزي السائد في حياته . وهذا يعني قيام الروابط الرمزية بينه وبين تلك الأفراد الذين يكونون مجتمعه أحياناً كانوا أو هم الآن . حيث إن الروابط الاجتماعية في المجتمعات البشرية لا تنقطع للوراثة البيولوجية بل هي نتيجة الوراثة الاجتماعية (Social heredity) . إذا جاز التعبير . والثالث على اكتساب التراث الحضاري الواحد فكرياً ولفظياً . وهذا فالتراث الحضاري (cultural sharing) تعني الفرد ومجتمعه من أبناء مجتمعه والأبناء السابقين إلى أفراد العاصم الأخرى الذين ينتمون إلى حضارة مجتمعه رغم اختلافهم العنصرية أو السلالية عنه .

إن تكامل الأفراد في المجتمع الذي يبرز في تفاعلهم الاجتماعي المستمر يقابله نشاط الحضارة (الثقافة) (culture) والظن باعتبارها المصدر الرمزي لهذا التكامل الذي لابد من ظهوره إلى أقدم أشكال التنظيم الاجتماعي في المجتمعات الإنسانية البدائية . ويرى الأستاذ (لايف) أن الحضارة هي في الواقع حرم يتألف من مفهومات ومعرفة مشتركة . وبعبارة أخرى هي الحياة الثقافية للأفراد بل هي الحياة الاجتماعية التي لا بد من وجودها وهي الحياة الحيوانية تلك الطبيعة فإن الحضارة تعصب بصرها على أقدم الطبع فواقع الأمر هي أن كل من هذا الواقع وتجاوز حدوده . الأمر الذي يؤهلها لأداء التفاعل الاجتماعي من اختلافات الأنواع الحيوانية التي كانت تفضل الحيوانات الأخرى . وعلى الرغم من قدرات الإنسان على الحسابات المختلفة في عالمنا فإنه على غير مستوى الحضارية العفوية يفرض بين الحسابات الذاتية وغير الذاتية وبين الروح والجسد . واستمر هذا الكائن الفرد على مثارته في التمسك بهذه الإيجابية في التفكير إلى مرحلة التمييز بين الكتلة (Mass) والظن ENERGY في عالم الفيزياء الحديث .

ويعتقد الأستاذ جورج لندبرج (Landberg)^{١٢٢} أن الإنسان منذ أقدم العصور اعتاد على إنشاء تصاميم من التكتلات والصور لتسهيل ظواهر الحياة وملاقاتها التي تظهرها تجاربه . فالإنسان منذ ظهوره في الوجود على مبدئها في تجسده عالمه ومسلطه وأفكاره بأساليب مختلفة تتصلق على التمثل على الأصوات والألوان والصور والرسوم والخرائط والمخططات والتكتلات المنقولة والرموز الرياضية .

إن أهم أنواع الرموز هو كودها الأساسي المركزي للاتصال والتفاعل الاجتماعي . فهي تدخل في سير سلوك الإنسان مع أفراد مجتمعه عن طريق التصاميم الثقافية والفنية والأدوات . فالرموز على ضوء ما تقدم هي أقدم أم الأشياء أو أحداثها تتجسد بصورة غير مباشرة أو بصفة هيبة . وهذا أن يصبح الرمز ذا معنى تقليدي منط (Patterned) أو منسق في المجتمع فإنه يصبح جزءاً من لغة ذلك المجتمع .

وشراب على وظيفة الرموز في تحريك الآلية، نتائج اجتماعية ونفسية بالغة الأهمية . فهي من خلال هذه الوظيفة تقدم تسليلاً فنياً للبشر ينعكس بصورة الاقتصاد في الوقت والجهد الذهني الذي يتطلبه السلوك الدائر حول المفاهيم الاجتماعية . فما دامنا الرموز مثل التعريفات والتجديدات تسهم في تقليل عدد السمات الوظيفية الاجتماعية المتداخلة وتختصرها في أهداف يسهل فهمها من بين مجموعات الآليات المتداخلة التي تتحرك في العصر الرمزي الذي نعيشها . فلا تأسف عندما يخبرك زمرا لا بد له من التجريد Abstractation، أي أن مجموعات المعاني تتراكم بصورة خاصة على وظيفة أوسع مع ربط هذه الوظيفة بزم معين . فكل كلمة هي تحريك لأبها نصف بعضها من سمات الحالات أو الوظيفيات الأخرى بمحصرتها في نطاق زمني محدد .

أما كيفية تسهيل الرمزية عملية الاتصال بالهدف السلوكي أو الذهني لتبسيط الاستجابات الذهنية أو الفكرية الفعالة للتفاعل فتظهر في بعض الأمثلة . ومن تلك نوعية الفن التي تشمل بدرجات متفاوتة الفنون بحدودها على جوانب هذه الفنون . فالمرحلة الأولى أصل الحرف - أ - على التقنية الحديثة التي وهي تطوري فنياً على سلسلة حواس حسية ، والمتاحف التي يتكون منها ككتابات الشعر ، والروايات ، والسير والروايات ، والفيلسوفات ، إضافة إلى المرحلة المتقدمة ظهورها من البشرية الفعالة - والأسلوب المتبع في تعبئة الفن الذي يستعمل منه الفن وطرقه ، التراتيب التي يعيش فيها وطاقة الفنانين على وظيفة ، وظيفية عملية البنية ، Pasacurization، والسمات Homopienization، والاشكال والصور والصور التي تتغير من البنيات ، وعلى ضوء التعاريف السابقة لتكتسب العلاقة بالخط الذي يحمل مرادفة الفنون التي يتألف منها الفنون أو الفنون أو الفنون على ضوء القطعة المكتوبة يستجيبون بصورة محددة إيجابية أو سلبية إلى ما شرب أو عدم شرب فنون فنية كما قلنا عليهم الظروف . ومع ذلك فالشخص الذي نقصد الترفه أو الترفه حول هذا الموضوع قد يعمل أحد اثنين : فهو إما أن يلجأ إلى شرب الفن من الفنون التي لا تعمل قطعة فنون إلى جرحه أو صلبه مع التعرض إلى الأصابع بالفرش ، أو أنه عندما يذكره باحتلال إصابته بالفرش من جراء شرب الفن غير التعليم قد يخصصه من جديد قبل شربه في كل مرة ، أو أنه يخصصه فريده ، ويوضح أن الاجراء الآخر المفضل يخصص الفرد لكل فنية قبل شرب عناصرها للتأكد من سلامتها يستدعي تكرار ذلك جهداً ووقتاً . ولهذا فالرموز في حال هذه الأشكال كالعلاقات التجريدية أو اعتماد الرقابة الصحية ، مثلاً ، تصبح أساساً لتكرار من استجابات السلوك التجريدية في المجتمع المعقد .

وبعد تفاعل الأفراد فيما يعتمد على الاتصالات - connections التي مثل إحدى ركائز الاتصال ، وهي تكتسب جميع المراتب الفيزيائية Physical Movements التي تتحرك بمكانة محددة . وتكتسب الاتصالات من حيث صلتها من حركة الجوارب إلى حركة الأصابع أو الذراعين أو الأجزاء الأخرى من الجسم بصورة أو بشكل عكسها .

فالاتصالات في عملية الاتصال قد تتوقف بدلاً من الكلمات ، ويبرز هذا النوع الكبير للاتصال في التفاعل مع الجسم واليد حيث يعتمد على الاتصالات المكتوبة أو المرئية ، وكثيراً ما يفرس الناس الاتصالات أثناء الكلام كقولهم كلماتهم وتزيدها وتوسعها وكثيراً . ونظري أسلوب استيعاب الاتصالات على الفن التصويري كما هم الحال بالنسبة

المعتقلون القسريون والمعتقلين والسحرة وسداسية الخرافات العلمية والمطعون والورعاف . وواضح أن خبراء علم النفس يتفقون على أهمية الاكترارات في مختلف مجالات الاتصال وتصورها مجال التعليم حيث لوحظ من قياس تأثير استبدال الاكترارات من قبل المعلمين على التلاميذ أن المستوى الدراسي هؤلاء كان أفضل من تأثير الأساليب التدريسية التي اعتبرت أن استبدال الاكترارات . إن الكلمات وحدها لا تكفي لنقل الأفكار ولا لأحداث التأثير المطلوب منها بل لا بد من الشروع إلى أساليب معينة في النقل تلك . ويمكن أن الاكترارات تزيد من تأثير أسلوب الاتصال فكريا وفلسفيا .

وإذا تموزنا حدود الاتصال الفعلي الوهمي إلى مجالات الاتصال الاجتماعي غير الوهمي أو العفوي Spontaneous نجد أن الاكترارات تصبح من الوسائل الاجتماعية التي يعود عليها الأفراد منذ بداية لتأسيهم الطفولية . فهي جزء من عملية الطبع الاجتماعي (Social conditioning) وقد استمرارية في حياة الإنسان مما يجعلها تصبح من السمات وتكمم معظم الاكترارات بنظيرتها التقليدية وبخصوبتها إلى التعبد الثقافي (الحضاري) العربي . الأمر الذي يجعلها تتنوع بتأسيها عالية في تفكير الناس غير الوهمي^{٢٢١} . وبملاحظة الترس التقليدي في الاكترارات السائدة في مجال الاتصال والفاعل الاجتماعي الواحد في المجتمعات البشرية ذات الحضارات أو الثقافات المحلية . كما في مجال الشعبة . مثلا - حيث ليس تشابة كبيرا بين مجتمع وآخر . فلا يربون بكتون كعصاة الأدي . أما فيما يخص سكان بالستريا التقليديون Traditional Polynesian ، يوضح أديسم على وجوده من هيريم . أما أما سكان الأسترو في الأسترا ويستدل أيضا بغير من طرق لهم صاحب الحياة بغير منه ودمعها على وجهه لم على وجه الشخص المقصود بغيره .

http://Archivebeta.Sakhril.com

الاتصال كعملية فاعلي :

إن تاريخا البشري وآخر بالكثير من أشكال نقل الاتصال الحثري بين المجتمعات والأمم كيجة لما يتصوره من موضوع أو فاعلي الفعلي أو تبدل نظامها بسبب تبدل سيقاتها الحضارية والاجتماعية بين مجتمع وآخر . وقد استلزم كلمة من الكلمات بامتداد السبعين دون الكلمات الأخرى الواردة في نفس العبارة فغير من الشعار والافعالات ما لا تنوء الكلمات التي رافقتها . وتتجسد مشكلات الاتصال بصورة خاصة في تقارب الترجمة بين اللغات وتصورها الترجمة في مجالات اللغة والشكافة . إذ من الملاحظ أن الكلمات تنوء للعبارة كثيرا ما تطلق إشارتها عندما تترجم إلى لغات أخرى . وأصل الشيء قد يظن أبدا على ما ذكر الكلام والشعر الذي يفقد روحته عندما يتعرض إلى عملية النقل إلى لغات غير لغته .

وعندما يتفاعل الناس عن طريق العلاقات والرموز فهم يمارسون بذلك فعل الاتصال من حيث إن الفاعل يتمثل على أنبوب إرسال (Sending) واستقبال (Receiving) الأفكار وورطها بالوضعيات التي تنظم لها فهم واتوجه أفكارهم . ولكن إجمال الاتصال الفراض الاجتماعي لا بد له من الاعتماد على وضعيات جانا مشتركة بين الأفراد فكل كل واحد منهم من زيادة وجهة نظر الفرد الآخر الذي يجري اتصاله معه . ولا بد لاحتاج الاتصال من

وتموج ووحدة ما يتفلق فيه من أفكار ومعارف لجميع الأفراد والمجتمعات بهم . فالتكاملات التي يحصلها الاتصال في الناس المتفاعلين لها غايات معينة لا يمكن تحقيقها إلا بالاعتماد على الاستجابات التي تولدها فهم معالجة تلك الغايات .

وهي من حيث أن أي فعل انشائي (Communicative Act) هو في الحقيقة فعل تفاعلي حاصل بين المتفاعلين على الأقل . إذ هذه الحقيقة تصدق على كل وسائل الاتصال الجماهيري (Mass Communication Media) الثابتة والمتحركة . فالنوع في هذه الأداة لا يقدم التفاعل بصورة المستمعين إلى ما يقدمه من برامج إذاعية على الرغم من اتساع الاحتمالات الفكرية فيه وبذلك . وبذلك أن أثر البرامج الإذاعية والإعلامية يتوقفان على نوع ومدى استجابة المستمعين في التفاعل السلبية أو الإيجابية بالنسبة لدعم أو عدم دعم هذه البرامج ومدى مواصلة الاهتمام بها .

على أن الاتصال الحقيقي هو الذي يحدث سلوك الأفراد في وضعيات التفاعل التي تطوي بدورها على المتخاطب أو النظام الثقافي . وبذلك الاتصال القائم بين الأفراد بالشكل الذي يكونه عملية قول واستماع . فالمحدث في هذه العملية يلفظ بعض الأصوات الرجزية التي تنير إلى لغويته . وعندما تكون لغويته السامع متقبلة لتجارب المتحدث فإن الاتصال يصبح فاعلاً . وأخرى عملية التفاعل بصورة إيجابية على أساس (الأثر) و (المرجع) أو (المحفز) و (الاستجابة) بحيث إن كل طرف في عملية الاتصال يضع نفسه في موضع الطرف الآخر ليفهم موقفه هو .

وعليه فالاعتماد هو أجل من برامج التفاعل بين الأفراد بصورة ذاتيية وبنوع : دوره هو كاستماع ، ولقد تضمن المتحدث على المقابلة مع المتخاطب . فكل عملية التفاعل في ذاته . وهذه الصورة تبادلية أيضاً عندما يصبح الشخص السامع في حين الوقت متحدثاً ، وبذلك فإن المتحدث بالتالي يصبح مستمعاً . وهكذا تبادلية لغوياتهم بين المتحدث والاستماع والمتخاطب . مع استجابات السامع للادراكات بشكل إيجابي يتفاعلان في فهم كل من الشخصين المتفاعلين . فكل طرف يدرك ما يلفظ بالطرف الآخر من طريق وتبادلية أثناء الاتصال على ضوء لغوياته المتبادلة . وبالتالي يكون تقدير كل طرف لما يقره ويفهمه الطرف الثاني معالجة لتلك التجارب الشخصية عندما كان هو في وضعيات فاعلة لتوضيح الشخص الآخر الذي يجري الفهم معه . وعليه فإن فهم التفاعل لتوضيحات التفاعلية الرمزية يمثل جوهر الاتصال .

ملخص بوضع نموذج الاتصال الاجتماعي^(١)

أ . أعلى درجات التبادلية :

- ١ - المحبة الشخصية
- ٢ - المقتضية الجماعية
- ٣ - الاجتماع الجماهيري غير الرسمي
- ٤ - التفاعل الثقافي

٥ - الاتصال الشعاعي الرمزي.

٦ - الشريط السيميائي الداخلي

٧ - التقديرون

٨ - الراسم

٩ - الشفرات

١٠ - الشفرات (البرق)

١١ - الرسائل المطبوعة العامة

١٢ - المصطب

ب - ألواناً مرتبطة السيميائية :

١٣ - الامتلاكات العامة

١٤ - الامتلاكات

١٥ - الكتب



ويلاحظ أن الامتراك الفصلي يندرج ضمن الامتراكات العامة ، والامتراكات العامة Perceptions ، هو الأساليب التي يستعمل بها الإنسان في الاستجابة أو التفاعل التي ينشئها حسب ما يحيا . وبما كان الاتصال بكل أشكاله ينشئ بالضرورة على التعبير والتأويل ، فإن هناك بعض الامتراكات التي يندرج بها أسلوب التعبير هذا . ويتعلق عملية الامتراك عوامل متعددة من أبرزها التتابع والخصائص والقدرة التي تساهم في لغويات الاتصال الرمزي . ولا يفوتنا أن نذكر أن الامتراك ينقسم بالامتلاكية العملية التي تظهر في الامتراكات الخفية من خلال الخصائص أثناء سيطرتها . فالامتراكات المعطاة تتوزع ملاحظة . أثناء بحثه عن شراب يروي به شدة . تركز على قنني السوائل الباردة ، يمكن الباحث من ذلك أو فاعلة فاعلة لا يرى سوى الكأس والقدح والعروض السبع في الشارع . إن هذه الأمثلة تظهر كيف أن الرموز الأولية تنظم عملية الحس والامتراك . على أن الأشياء التي يربطها ويركها الإنسان هي ليست أشياء مفصلة أو معقدة بل ترتبط بأصناف عامة وشائعة exclusive categories . بعدد من الوحدات التي لا تقوم من النوع . ويعود الفصلي في تصنيف الأشياء الكثيرة الموزعة في عالم الإنسان إلى الامتراكات الرمزية الوافدة في هذه العملية ، مما يجعل الأشياء الكثيرة المتوزعة من السيطرة أو الفصلي الخاصة إلى أصناف أو فئات ومرة أخرى عند ، وبالتالي تصبح أكثر خصوصية للسيطرة الحسية أو الامتراكية . فالامتراكات الخاصة في الواقع ينظري على التمييز الفصلي Discrimination ، والتفري الذي يجعل الأصناف التعبيرية المختلفة توصل إلى دهن السامع مفاهيم إيمانية ذات مدان متباينة ومحددة . فالأشياء الموجودة في الطبيعة تصبح حدية المعنى ولا يمكن إدراكها أو الاتصال بها ما لم تقصص إلى التصنيف التفري linguistic categorizations الذي يجعل كلا منها يظهر على أنها محددة ، وبالتالي يكون متراكما ومزجا .

إن التجارب السابقة والمفاهيم والاعتقادات الراسخة للمنظمات المتفاعلة والاتصالات وحالة الاتصال (أي ما إذا كان مرصداً ، جالسا ، متطوعاً ، أو قريبا) تشترك كلها في توليد الدفاع السلوكي وما يصاحبه من الانتقائية الانبساطية (Perceptive Selectivity)، فقد يقرأ الإنسان قلما واسعة من الاتصالات الخفية ولا يستوعقه أثناء مرادها غير بعض الأشياء المتعارفة عبر تلك الحالة .

إن السوسيولوجيين والأنثروبولوجيين كما هو معروف جميعاً لا يهتمون بقراءة المواقف والعوامل النفسية لفترة التحس قبل يتبددون على العوامل الاجتماعية والخصائية أو الثقافية . فما يتركه ويحده ابن الحرية الشخصية ، مثلا ، إن شاء من الاختيار على وصفه الشارع يبين لماذا هذا الرأي من الشعور لدى الناس في المدن الأوربية بالنظر إلى الاختلافات في نظام العقائد والمعايير السائدة في هذين العالمين المختلفين من الخصائص والتجمع . يضاف إلى ذلك التباين ظروف التنشئة الاجتماعية الذي يعكس في اثنين إدراك الأفراد للأشياء التي يلاحظها أو يختك بها .

إن ملكة وعقل إدراك الفرد في الوعي في حياة الجماعة يرتفعان على مدى علاقات الاتصال ، Communicative Relations ، كما العلاقات الاجتماعية القائمة للفرد فعليا على واقع إلى عدد من العوامل من أبرزها :

١ . شعور الفرد المصنوع بالانتماء إلى الجماعة .

٢ . استهلاكية التفكير الثقافية في أنشطة الجماعة .

٣ . إدراكه الدقيق لسمات الجماعة .

وبهذا فمن الممكن القول بأن الروابط الاتصالية السائدة والمنسوجة لتغير من أهم الشروط السببية للأفراد الواسع في تكوين الجماعة^(١٢) .

الدور الأساسي للاتصال في عمليات التفاعل

كما تقدم يمكن القول بأن تفاعل الأفراد والجماعات في المعنى عملية متبادلة مع طرفهم من الأفراد والجماعات يعتمد على درجة انصهارهم لأنفسهم في ظروف الآخرين . فالطائفة السبئية التي لم تفاعل الأفراد هي في العادة متعينة الاتصال السهل الذي يجري على أساس التفاعل السهل غير المكلف . ويصل هذا الصنف من الاتصال في حالة الأسرة التالية السعيدة أو الجماعات المحلية المتسجمة .

وتقلب هذه الوضعية في حالة الصراع حيث تطبق أو تولف عملية الاتصال .

هل أن هذا يعني أن الابداعات التي انخرعها بأن زيادة عدد الاتصالات (Contacts) يعني بالضرورة ازدياد سهولة الاتصال ومصاحبه من السهولة بين الأفراد . فقد زعم عالمي الأفراد بعضهم . ومع ذلك يصاحبه النزاع فيها

يقيم أو يطبق علاقاتهم الواضحة بدرجة أكبر من المعارف . ولهذا يحصل التفاعل والتعاظم الإيجابي الذي يتصله بين الناس
بمطابق قياسه كمية على أساس التفكير الاجتماعي من حيث الكثرة والقلّة .

ومن أثار التفاعل الاجتماعي الرمزي أنه يدعم سلطة المجتمع ويسهم في مضاعفة أداء مائة الفصيلة الاجتماعية
(Social Control) فمن طريق الاتصال الرمزي تتميز المجتمعات الاجتماعية (Social)
(expectations) في سلوك الأفراد من خلال اعتماد عملية الاتصال بالرموز التي تتبع من هذه الترفعات خصوص
الأفراد في المعايير والتقليد (٢٣) .

وبرغم العملية الاتصال في جميع المجتمعات البشرية إلا أنه يختلف في قوة تأثيره في العلاقات الاجتماعية ودرجة
تسهيله عملية التفاعل . وقد اقترح الأستاذان بروم (Broom) وويليام سولزليك (Solzenick) في كتابهما
التشارك الرمزي (علم الاجتماع Sociology) (٢٤) ثلاثة شروط لتسهيل عملية الاتصال في واقع التفاعل
الاجتماعي وهي :

١ - القبلية الاجتماعية للأفراد : أي أن تتجمع بشدة الأفراد بالقبول والاحترام نظر المجتمع وأهدافه المرفوعة إلى الشئ
المعقدة وتوسيطها في أعمال شخصياتهم منذ الطفولة المبكرة .

٢ - العلاقات أو الروابط الأولية (Primary Relations) : أن يسهل على المجتمعات من التفاعل أكثر من سيطرة
العلاقات الثانوية حيث إن العلاقات الأولية تتميز بالخصومة العالية على وجه الخصوص الشكليات المنظمة التي
تسهل الاتصال وتوفر عملية التفاعل (٢٥) <http://Archivebeta.Sakha>

٣ - التفرغ في التفاعل : ويخضع التفرغ في تفاعلات الأفراد بناء على السن أو السمات الاجتماعية الأخرى يسهم أيضا في
تسهيل عملية الاتصال لأنه يجعل القرارات التي تصدر أو الآراء التي تطرح ذات طابع مؤثر عندما تأتي من شخصي معين
مركزا اجتماعيا معترفا به من قبل الأفراد الذين يتناولون قراره . وهكذا في أمور فروعها السليم الاجتماعي .

إن الاتصال الفعال مركزي مؤثر في جعل واقع التفاعل الاجتماعي في المجتمع الحديث التأثير بالمتغيرات بين
الجماعات والمؤسسات والتنظيمات الرسمية (Secondary Association) أو الثانوية . إن هذا الصنف من
الجماعات أو التنظيمات يزداد على حساب الجماعات الأولية ذات الأساس القرابي ، ومع زيادة تزايد الحاجة إلى قوات
جديدة من الاتصال لتسهيل عمل الناس والتعاظم بشكل فاعل وصحيح على الرغم من استبدال الأدلة القرابية بأدلة معاصرة
متقدمة غير خاضعة للاختبارات المعرفية التي تنظم دائما التفاعل الاجتماعي في القرى والأرياف . فالأدلة الاجتماعية
الحديثة القائمة على واقع عصامي الجديد أظهر للناس إمكانية أساسية لتعظيم التكيف الاجتماعي المطلوب من الأفراد في
هذه الظروف الجديدة .

Fisher, J. op. cit. , 298 .

(٢٣)

Broom , L. & solzenick , p. sociology , p. 195

(٢٤)

المصادر العلمية

- 1 — Brown, L.A Schmidt , P . Sociology . Harper & Row , Inc . Newyork 1978
- 2 — Davis , Kingsley . Human Society . Collier — Macmillan student Editions . Newyork 1967 .
- 3 — Fichter , Joseph . Sociology . The University of chicago press-chicago 1957 .
- 4 — Henry Jules , culture Against Man . Penguin Books . Middelton , England 1972.
- 5 — L.A Barre , Weston , The Human Animal . Phoenix Books . University of chicago press 1988 .
- 6 — Lundberg , G & Schug , Clarence & Larsen , 1986 . Sociology Revised Edition , Harper Brothers, New York 1958.
- 7 — Stadel , S . F . The Foundation of Social Anthropology . The Free press . Glencoe , Illinois . 1952 .
- 8 — Pride , J . B and Baltes , Janet , anthropologie . Penguin Books Middelton , England , 1972 .
- 9 — Radcliffe — Brown , A . B . Structures and Function in primitive society . The free press . Glencoe , Illinois 1929 .
- 10 — Swanson , Gape , New comb , T . M . Readings in social psychology Revised , Henry Holt , Newyork 1952 .
- 11 — Van Gennep , Arnold , The Rites of passage , Translated by Monika B . Virendon and Gabrielle L. Caffee , Phoenix Books , University of chicago press . 1968 .
- 12 — Wagley , Charles , Harris , Marvin , Minorities in the New World Columbia University press , Newyork 1958 .
- 13 — Webster New World Dictionary .
- 14 — White , Leslie . The Science of culture . Green press inc . Newyork 1949 .

■ وقال : ماذا تفعلين ... ؟

■ وهكذا كان يصرخ بـ دم أبي من تحت الأرض

■ « صغر التكوين »

■ ليست هناك راحة أعلى من راحة الحرية .

كم مستحسن تلك الأمانة ، التي خلف فيها
الإنسان .

إلى جانب أمية الإنسان .

بصلاص معا ، ويكدها معا .

تلك الأمانة التي يصبح فيها كل الناس أعلى وعشوي .

تأليف مسرحية « عشقة الدم » عن مبنى تطابق

أسطورة « إيل » كل الناس من سلالة آدم ، وإبهم كلهم

بالأدراك في أول القصة وأجله « بل عالم اليوم .

أقدم كاتب جاز أي رواية فقط ، وهي وحدها التي

تكون أن تشكل موضوع ، وأساس الأمانة الصالحة ،

وهي كما يبدو الخيال الوحيد والقرى ، الاستقلال من إلى

الوضع في جنوب إفريقيا ، أما بالشبه للفرار ، فإن

هذه النقطه تعتبر نقطة جوهرية ، وعلى مستوى غير من

الأمانة . ذلك أنه لم يستعمل خطية « جنوب إفريقيا »

هذه ، ليكشف عن مشكلة التمييز العنصري فقط ، بل

حاول في مسرحيته هذه - كغيرها من مسرحياته

الأخرى - أن يأخذ القضية الحقة في جنوب إفريقيا .

ويستمد منها من أجل الكشف عن الحياة أهم وأكثر

عالية .

إن الموضوعات الثانوية ، والموضوعات الرئيسية

والجوهرية في هذه المسرحية ، تحصل كلها بموضوع

وطني ، يتألف من هذا العالم ، مثل اللاإسكانية ،

الاستقلال ، التمييز العنصري ، القوانين القاسية ،

دراسة في المسرح الإفريقي الزمان والمكان والمهرية في مسرحية عشقة الدم لـ تونلي فوغارد

تأليف أنارذر فوردي
ترجمة : محمد الخطايف

الجميع : ، والآنك أن ينشأ وينطلق الصبيحة من
: ما : .

وختما صبح : ما : صيوت الرسولين ، دعاهما إليه
وقال :

.. أدخلنا إلى البيت وسأعطينا أعباء استطعنا من
طريقها دعوة البهائم حتى يتمكن الرجال من الذهاب إلى
أصنافهم .

وختما عاد الرسولين إلى : الألفاظ ، كان الغضب
قد أخذت كل مأخذ ، فعمل برينها لكلا :

.. لقد قدمت لكيا اللال والزاد من أجل القيام بذلك
الرحمة وإلحاقها إلهديا وإعنيكيا ، إنكيا استطعتان
الموت .

لومل إلى الطائران ، فعملت الرحمة على الغضب ،

وسامح : الألفاظ : الرسولين غير السعيدين ، وبعد

منس وفت نصير ، أرسل التوم صيحه الأولى ، وأمر
الديك أغنيته الأولى ، فحدثت الصبح : ، إذ لم يكن
الطائران يتهيأ من أغنيته حتى كان الصبح الأول
يشرق على هذه الأرض ، فظهرت الشمس في الأفق ،

وسارت في مدارها السماوي ، ضمن الألفاظ التي
رسدها : ما : ، وختما انتهت رحلة الشمس لعبت
لنام في الجانب الآخر من الأرض .

وفي نفس اللحظة ظهرت النجوم لتغطي سطح
الغروب للجنس البشري خلال الليل ، وبعد ذلك اليوم
أصبح على الطائران أن يغنيا أغنيتهما من أجل دعوة
البهائم ، بدأ التوم أولا ، لم يتلو الديك .

بعد أن صبح الشمس والقمر والنجوم للجنس
البشري ، دعا : ما : : الألفاظ : وقال له :

.. لقد أخذت ابني الوحيدة ، وخرجني منها ، وإنكيا
مع ذلك فعلت لك الكثير من الأعمال الجيدة والخيرة ،

ولقد جاء جورك الآن المنصفي ، وأنت حرمتني من ابني
الوحيدة ، فإن عليك أن تقدم لي إحدى بناتك في أي
وقت أشاء ، هذا هو طغي وعليك أنت الطاعة دائما .

وأصغفا من أصواته المنصبة ، لم يكن أصياف
: الألفاظ : إلا الترفعة وهكذا فقد دفع : الألفاظ : ..
تبعها لمعتقدته لتقليد الزواج : القهر الذي استمرت
الكلمات البشرية على دفعه فيما بعد ، وهذا ظهر عبر
الوقت .

إنه الأمر هوذا فعلا ، أن تستطيع الطبيعة العذراء
والحياة المشرية البيض أن تسرب مثل هذه الأفكار
للرجل الأسير ، بل ذلك من أجل تحقيق مثل هذه
الحكاية التي توضح حكمة الدم بين الحسيين ..

إن القدر الذي بدأ به : نوح : ما : هو قصة قدر
زكريا ، وهذا يظهر بوضوح ، وختما بدأ الأخوان
بالتسلل إلى طغيها بديار زكريا لأبيه ، إنه لم يكن
لكذا الكثير من الألفاظ التي داعب بها ويستمر المحبت
على التسوؤ الآن .

زكريا : ألا تذكر الألعاب التي كانت لك ؟

موريس : أنا ! !

زكريا : نعم أنت ، ألا تذكر تلك القصة ، التي أذكروها
جيدا ، قصة الأشجار البية الزكية الرائعة ،
لقد كانت أعظمي تكرات الفطن العذبة لأعب
بها ، تلك اللال في تكن نشية أعليك حطفا ،
لكذلك كنت تطيح للرسولين إلى القصة ، وكانت
تجمع في ذلك .

موريس : أنا ، ومن الذي منحني تلك القصة ؟

زكريا : أنا .

موريس : أنا ؟

زكريا : أجيال ، ألفتت لليون إياها لا لذلك غير قصة
وأخذا ، نعم هناك قصة واحدة دائما .

قطعة صغيرة سوداء

وقطعة صغيرة بيضاء

هذا هو ما حدث

موريس : انا اصدق فيه برعب ، ماذا حدث ، هذه ليست

هي الألفية التي كانت تعني لي ؟

زكريا : صحيح ، وهذا كانت تعني لك إيان

موريس : كانت من جهدي وأنا

أرجو أن تصل إلى القصة

زكريا : لا أشارك هذا أبدا

موريس : ، بالقتاب ، لكن ما تقولني يعني برعب

موريس : هذا الخوار أن هناك قصورا في فهم نفس
المرء ، وقد ساعدت أحيانا على توسيع تلك الحدود التي
تتضمن هذه الأيام ، تلك الحدود التي أحيانا نسي الشعوب

الأساسية ، إن موريس يصر في بحثه عن شيء ما
في الحقيقة ، وهذا الشيء هو العجز ، الانحدار ،

الضعف ، وهذا خلال إصرار ، هذا يصل إلى النقطة التي

تتولد لأرضية المذكرة ، وذلك من خلال القصة التي

أثارتها بأصابع أيام الطفولة ، ورعاها الحيازة على حطام

سيارة قديمة ، مثل تلك الرحلة التي تكبدناها وهذا

يظهر أن سريرا من الفرائشة .

موريس : انظر ، هناك امرأة

زكريا : إلى جانبك

موريس : وإلى جانبك أيضا ، انظر

زكريا : الفرائش حواء

موريس : هذا قليل يا زكريا ، لقد استلنا وراء سرير

الفرائشات ، زكريا يتسهم لم يمشك ؟

موريس : هل تشارك ، لقد وجدنا الشيء المقصود ، لقد

وجدناه ، هذا هو الجانب .

موريس : زكريا ، لهذا نشارك في هذا الشيء ، لأن ؟

بعد ذلك يتابع زكريا ، ويصف أيام المرحومة ،

المشركة كما يراها حتى يصرخ موريس قائلا :

موريس : زكريا ، هل أنت متأكد من أن ما تصفه هو

أنا وأليست امرأة أخرى ؟

زكريا : بل أنا ، أنا ، أنا هي التي وجدت الأموات

في عشريني ، لكنني حاولت تنظيم تلك

الأموات .

موريس : لا يا زكريا ، أبدا لنفكي هذا الكلام ..

والفلاس والفلاس الرومانية

زكريا : وما ..

موريس : ، موهبا ، الفلاس الرومانية التي أيتها

وأحييت بها إلى الكتابة ، ثم اللعب

على ... ؟

زكريا : لا ، لقد لعبت إلى اللعب ، أصلي فقلت

أن ذلك كان ..

موريس : لهذا ؟

زكريا : من أجل جمع القصائد .

موريس : قصائد ، كل شيء يا زكريا ، كل شيء ، هذا

شيء ، مزاج جدا يعني ، أنني ، وهذا كانت

هناك امرأة أخرى .

زكريا : وكيف يكون ذلك ؟

موريس : اسمعي جيدا يا زكريا ، أنا نشارك الأغنيات

التي كانت تعنيها .

زكريا : أنا ، بصحك ، ، يصرخ في الغد ؟

جلدي أسود

الصابون أبيض

لكن ماء الغسيل يسطو أبيض

لقد كنت مع رجل

أبنة البنية

وهذا أنا أصبح الآن قطع من اللحم

لكن بالنسبة للشباب قد انتهى - هذه الكلمات تلك
العلقة في بداية شبابها في زمن مبكر - لكن الوضع
الحاضر يجب أن يكون كما قرر - نرج - يجب على زكريا
أن يأتى ويظهر - يقدم الرجل الأبيض - وهذه هي
جريدة اليوم والاقتصادية - إن الكلمات التي يستخدمها
فولفرد - عبارة عن كلمات مفردة من أي محتوى ،
بالنسبة لموريس - ولكنها تعبر الواقع لدى زكريا .

زكريا : نعم إسم يدهون الرجل خلا - قالت أيضا
تظهر على هذه الكلمات يا موريس .
موريس : أية كلمات - المفردة أم القصيدة .
زكريا : القصيدة ، التي لا تلام ذلك .
موريس : أعرف الكلمة التي تعنيها .

زكريا : قلها .
موريس : الآن .
زكريا : ١... ٢... ٣... ٤... ٥... ٦...
موريس : الظلم
زكريا : هذه الكلمات كانت خارج إطار تفكيرى .

موريس : الاقتصادية

زكريا : لا - هذه الكلمات قالها في عهد ما
يعلمون من الظروف عند البداية .

موريس : أنا مصيب الآن في تفكيرى - لقد كنت هناك
هذا اليوم .

زكريا : طوال اليوم

موريس : وحاولت أن أعود إلى الحزب .

زكريا : حاولت أن أعود إلى الحزب لكن لم يمحى لم
تستطيعا حتى .

موريس : لم هذا بعد ؟

زكريا : قبل في - الحزب إلى البداية - أو الحزب إلى
جهنم أيها الظن .

موريس : هل قال لك - أيها الظن هذا .

زكريا : أجل .

موريس : مرة واحدة .

زكريا : بل لقد انحصر الآن والظلم
والاقتصادية في كلمة واحدة .

إن لدى وظلم الرجل الأبيض - والنظرة البعيدة
المتفاحة لجد الرجل الأسود لعله يرى زكريا كإنسان
أسمى - بياض - لمي - كبريه الرائحة - وانتمسكته
الأساسية تنصب على الشراب والجلس - كما أنه لا يمكن
أن يكون أكثر من مستخدم مهمته الوحيدة - تحقيق
الكاسب والأرباح للرجل الأبيض - وزكريا ليس بذلك
الامر - فهو يرى :

« أنا أقوم بالعمل - دمر وضع يديه على كل أرضي »

بيكسلي

إن الأمر هنا لا يتم كونه مجرد وحدة إنتاج - إنه
مخاطبة من البشر - الذين قال هيلم وكيل وزارة العدل
في جنوب أفريقيا عام ١٩٦٩ بأنهم « فصائل ذاتية » .

لقد أوجدت الحملات التبشيرية والاقتصادية المقاتلة
والمتصلة من قبل الرجل الأبيض بقية في أفكار الرجل
الأسود - حتى إذا زكريا قد بدأ يشك في بقاء وجهه -
وهذا كله ينطبع في المشهد الذي يراه فيه أنه في
الحظ - وقيل أن يفعل ذلك برادى بدلة موريس فقامه
أنه حين برادى هذه البدة فإنه سيكتسب صورة الرجل
الأبيض - وبذلك يأخذ صفات وسمات ذلك الرجل -
إن عملية ارتداده هذه القاسم ما هي إلا نتيجة لتعددية
العلقة التي تلازم تفكيره - وهي أيضا اعتراف بالشكوك
التي تواجه بين مرحلة وأخرى .

موريس أيضا يحاول أن يفعل نفس الشيء - حتى
يستطيع الوصول إلى درجة معينة من الفهم لزكريا .

وإنما ما لا يمكن أن يكون ، وهذا هو نفس الخطأ الذي
اعتمد عليها موريس . لقد حاول الدفاع زكريا أن هناك
كثيرة أخرى كثيرة غير الألبان هي التي تشكل عبوة
الرجل الأبيض ، ولكن زكريا نقل الحقائق والتناقضات
يقول موريس إنه من الممكن أن نجد رجلا أبيض حالي
القدمين ، هنا يصبح زكريا يفتقد :

- ١- لا . ليس هناك رجل أبيض واحد حالي القدمين .
- ٢- وبعبارة :
- ٣- أقدم القدمين البيض غير مرئية .

صحيح أن الألبان لا يمكن أن تكون البديل لكل
شيء . ولكن في المجتمع مثل المجتمع جنوب أفريقيا لعب
دور الألبان . زكريا يعرف هذا الأمر جيدا لذلك تراه
في الخطاب ألبان يستخدم ملابس موريس من أجل
التمويه على مكاسبه . وأخيرا ما يريد :

إنه من أجل زكريا في الملابس الرجل الأبيض مفسدك
جدا . لهذا لما هو الحال حين يرتدي موريس ملابس
زكريا . وهذا يبيننا ثانية في السيد كاندلر الذي
يقول :

« ملابس بعدد ذاتها غير كافية لآليات وإكيدة حرة
للآخرين . وأن لا شيء يمكن أن يؤكد حرية الإنسان إذا
ما أعطى القدر بحدته » .

هذا ترى زكريا بهم أنه قتل :

- ١- ألبان بصراحة من أنت ؟ أريدك من
- أصناف قبلك . حيث إنشأ بنك الأمل هذا بالخرن
- والكتابة . الصبر . قولي لي . من هو الذي أريدك
- هذا . أنا لم عمر ؟ جونا ما أنا هذا ليست مشاعر
- شريعة . لكن القصد . أن على الإنسان أن يعرف
- ويؤكد . أن يجد قوله أي يتوي . لا تكفي . لا
- تكني . إنه مجرد سؤال . انظري . لقد أصبحت لك

ويعرف دائما لمخاطبة ، فهو بالرغم من احترام بيوت
الرجل الأبيض . لا يفرح من ارتداء معطف زكريا البديل
القديم .

اللباس هنا للعب دورا هزليا وهذا في تأكيد القوة ،
والشكر إلى مكان ومكانة كل واحد فيها داخل المجتمع .
ذلك المجتمع القسري والشرطي .

إن ما يدور في هذه المسرحية يذكرنا برواية « عام في
سائر قرانتو » لـ « ميخائيل كسوف » التي يعقب فيها
شخصية السيد كاندلر قائلا :

« لم تسمح غير التخلي عن السيد كاندلر . وهذا
الشيء الطفيل الذي سمعنا كان مجرد محضات . ولم
نستطيع معرفة الكثير ، لكنها كما تراه في بعض الأحيان .
وهو يتكلم على عبوة القواربون في مكتب فريستلي .
كانوا يلعبون عنه إنه أرسطو لمي . لكنه بالأساس في
أرسطو لمي كان مرثيا وكريما لا شيء حقا .
حتى حتى في الأيام الأخيرة غير الشبية . وقد كانت مكسبة
وولفته ونظره ونظرته في الكلام ثبت أنه على ما يرام
والفصح بكل شيء . « أما جعلنا نحس أنه قد حقق كل ما
يريد من هذه الحياة .

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن . هل كان السيد
كاندلر السود أم الأبيض . إن إسماعيل برندي ألبان مثل
لباسه . وتصرف كذا وتصرف . لا بد أن يكون
أبيض . هذا الشخص يمثل بلازما حتى الفصل الرابع
من الرواية . حين يكشفه المؤلف أن السيد كاندلر قد
وقع في التقليد للرجل الأبيض . واستطاع أن يرتدي
ملابسه . وأن يسير على أقدامه ولكنه فشل في تقليد
لعبه .

هذه الحقيقة أيعلمنا نحن أنه بالرغم من الدور القسري
الذي تلعبه الملابس في تأكيد القوة ، إلا أن فعاليتها

هذه ، يقدم غايه وهي مقصوده ، ايها القارئ ، قراءة حقيقيه جديده ، لقد الطغافه بسرجه بما هي وقتنا القراءات السبعون كلها ، بل يتجسها غير هذه القرائه ، هذه القرائه جعلني أفكر في نفسي ، أي ، أفكر في نفسي ، فلما استكنت بها ، وجدت بها إنيك ، جعلك بها لتذكرك بالعقدان التي جعلها لك ، أي العجز ، هذه القرائه من ، عرجان بالجميل ، وهي تكفي ، ليس كمثلك ؟ الكثير من الاشياء تعرفه بتعلمها ، وأولاً بشرتها ، وألاني حصلت عليها واستكنها يدي ، فقد حصلت على الجمال ايها ، ليس كذلك ؟

يقول روفيدار كليلج في العبدان :

« أقل أعزاء الرجل الأبيض

وأبداً من الآن سلكك المذنبه

فد أولئك بالمشعر

من أجل خدمة حاجتك الأسود

وإنظروا تحت الثير الثقيل

إنظروا لسرب القراءات السبعون الزكريه

سيكون نسلك المجهل كلها

نصفه الأول شيطان

والنصف الآخر طفل ،

إن هي ، موريس القوي مع زكريه ، هو ، بعد ذلك ، بعد رمزي ليس ، الرجل الأبيض إلى محبوبه لطيفها ، وحلمه في الدرجة الأولى كأي الزكريه ، وكرجل أبيض ، يمكن أن يقال كالتالي :

العبد — القرائه

طفل جميل — رجل أبيض

رجل أبيض — سيد الجنس البشري

لكن موريس بالرغم من كونه رجلاً للرجل الأبيض ، إلا أنه ليس ، فهو رجل مثلك خسران ، يعرف مثلك ،

وستطيع أن يدرك الصلاه التي تربطه بالرجل الأسود ، فلما أراد يتصل من حمله الخفيف ، ويستبدله بحلم آخر ، فذلك أن القراءات البيض يعتقدون أن كلا الجنس يستطيعان العيش مع بعضهما البعض ضمن مجتمع هارموني متكامل ، فذلك أراد يقول الزكريه :

« هذه هي مبادئ ، أن تعيش كما وأنت هنا ، في مكان واحد .

وهذا هو ما يقدر وجوده في العرقه مع زكريه ، ولكن بالرغم من التحيز إلى جانب الرجل الأسود ، أنا وأنت في جانب ، وهم في الجانب الآخر ، إلا أنه ما يزال مولعا بتعليم حقه زكريه .

زكريه : قبل أن نشر أن هذا ، تحبها وقتها انصاعاً لحياتها ثم أنت كنت و . .



زكريه : أنت كنت و . .

إن ألتحق موريس في عدم تحقيق حلمه الأول ، ما هو إلا تصميم على الانصراف على ذاته وغريزه ، وهذه ليست مهمة سهلة يمكن إنجازها ، وهي ايضاً مهمة لا يمكن إنجازها داخل إطار السرحية ، لأن غريزه موريس تسعى هي الأخرى ، وبشكل دائم من أجل تأكيد ذاتها ووجودها ، وما يزال ذلك موضوع ، أن موريس ما يزال يؤمن بإنساناً واسعاً يتفوق القيم البيضاء ، وهو يحاول دائماً فرض هذه القيم على زكريه ، إنه يشعر بالثقل والتعبم البيضاء ، مثل الانصراف في الطغافه ، وموقفه من الجنس والشراب ، عندما يعلم زكريه بلقاء ، حبيباً كالثقافه ، سوى موريس يقدم بذلك الآخر كالأه ، الصداقه هي البديل للجنس ، هذا التخطيط وهذا البشر هو الذي يمارس التخطيط المستقبلية وإمداد من الثقافه والأمل .

هو ، مما يؤكد لنا بالتالي ان الحالة الاقتصادية بقربوت
أفريقيا مبنية على عهد ولدهج الإنسان الأسود ... فقلت
أن أسوأ زكرية هي التي تستخدم في شراء بضائع
موريس ، لكي يظهر بالظهر الملائم لآسان أبيض .

صحيح أن موريس ينظر إلى زكريمة نظرة الأخ
الأمي ، لكن موقفه يتغير لقوانين « البرت السوي »
« الإنسان الأسود هو أمي » لكنه الأخ الأمي « ولسوف
أعود شائكة لغبية الموهوب دور موريس في مكانة آخر من
هذا البحث .

إن حدثت السريعة كذا يقع في مكان واحد ، تكون
من طرف واحدة ، أو على الأصح في كوخ في منطقة من
مستعمرة السود في « كوروسان » يلقبونها من بورت
البريت ، في جنوب أفريقيا ، على المستوى الوطني ،
فإن هذا البيت هو بيت زكريمة « البيت الذي لمراه
أخاه مع موريس ولكن على المستوى المحلي ،
فإن هذا البيت مثله من أرواح مصغر لمتجمع جنوب
أفريقيا ، ولهذا يستأجر أسر أبيض ، إذا ما اعتبرنا أن
الفرقة هي عالم داخل عالم بحيث يساعد الزمن للأمن
موريس وزكرية على الكشف عن مواقفها ، و إسقاط
كوابيسها والاعلامها بشكل جيد .

وهذه الفرقة تذهب إلى حد بعيد « استوديو مثالي » في
مسرحية « موت سيوزي بالزي » بحيث يمكن اعتبارها
« فرقة الأحلام » ، ولكن أيضا الأدعاء أن الحدث كذا
يقع في فائقة إنسان واحد ، كما كان الحال في مسرحية
« موت سيوزي بالزي » .

وهذا التوزيع يفرنا إلى مناقشة لغوية الزمان والمكان
التي تلعب دورا رئيسيا وهما في مسرحيات فوغلر ،
ذلك أن هذه القضية تتصل بشكل أساسي بغلبة الهوية
ما يؤكد الأبعاد الثقافية لتلكا القبطيين .

إن غياب الزمان من حياة زكرية ، ذلك الغياب الذي
أقل حتى لحظة دخول موريس غيبه ، يمكن أن يوضح
أبعاد القوانين الخفية التي تحتها حكومة جنوب
أفريقيا ، فملائكة زكرية « كبريل لأخ » تعتبر خارج
أطار القضية ، تابعة للقوانين القائمة التي تمنع أي
العصال جنسي بين البيض والقبائلين ، ولدت هذه
القوانين ، فإن الإنسان الثمن هو أي شخص أسر
إنتفخ عن الإنسان الأبيض ، والإنسان الأبيض هو أي
رجل يقول ذلك ذاته ويشرح ، أو هو بالظهور العام
الإنسان الأبيض الشفي .

وهناك سبب آخر ، يمكن أن يضاف إلى أسباب
أفكار زكرية للفرقة ، ألا وهو نظام المناطق الخاصة
بالبيض ، والقوانين التي تحد من دخول القويين إلى
مناطق البيض ، وهذه القوانين تسمى الفصل الزواج من
زوجة ، لأنه إذا تزوج أي رجل من امرأة أبيضة من
الريف فإنه لا يسمح لها بالقدوم والتشرف في المدينة ، وهو
ولو كان قادرا على الاتصال عليها ولا يتكلم بعض تلك
القوانين ، إلا لما استطاعت البيات أنها جاءت إلى
المنطقة بشكل قانوني ، وأنها تخيم مع زوجها من قبل ،
لكن هناك قوانين صارمة تحرم دخول النساء السود إلى
مناطق الخاصة ، كما يمكن زججه الزمان مستحيلة .

ولأن موريس إنسان أبيض ، ثم هو إنسان أبيض
ظاهريا ، فإنه قادر بالطبع على القراءة والكتابة ، وهو
بحرفه الطائفة الاجتماعية الجديدة ، فهو يعلم زكريمة
كيف يستعمل ورق القوانين ، وهو أيضا يمكن إثبات
مناصرة القضايا السود ، والقضية الأمراء بين الجنسين
بشكل دائم ، لكنه حين يندمج في الاستعدادات وعلمها
بصرامة ، لقد قرب ، مؤكدا تفرقة للآسان أبيض .

إن كل الخطأ يؤكد على أن زكرية هو الذي يصل ،
وأن الأمثال التي كان يتعرض بها موريس هي كوارثه

والصروح المثلثي القصوع ، هو الشكل المناسب
لوصف ذلك ، وقد استعمل فخرودة هذا التكتيك
السرعي الاستطفا منه في مسرحية «موت سيزي
بازي» ، وعندما اعتبر أن الزمان والتكاد أيضا متجانسا مع
الغاية الحرة ، فإنه يكون من القيد أيضا التعرف على
ذلك التقيد من خلال القيد ، لأن مقولة الزمان
والتكاد واحدة في تلك الغاية .

الزمان والتكاد ، كقوسان شري - واحد في الغاية
القائمه ، فهي رمز للتركيز الزماني والتكدي لكل حدث ،
والتكاد مانع ، هذا فإن كل الأشياء تغير عن قوة ، وكل
الأشياء في حركة دائمة .

حينئذ سأل :

.. أين رأيها أنت ؟

وما يكون الجواب :

.. أين رأيها أنا ؟

لذا ، لأن الناس كعادتهم يكتفون بالمشاعر والصور
أن يجيبوا عن السؤال القائل بالتكاد ، بأشياء تتصل
بالزمان ، ولأجله من السؤال السابق :

.. أين رأيها أنت ؟

يمكن أن يكون الجواب :

.. في القارب أنت جسر إذا

هذا يكون قد أجيب عن السؤال بطريق مكشفي ،
وهذا شيء عادي ، لكن كل إنسان حين ينظر للساعة ،
فإنه يقرأ الزمن من وجهة نظر العنارب ، والعنارب بعد
التكاد ، كذلك فإن الذين يحاولون رسم الفروع
يطعنون الزمان على محور مثل آخر .

والسبيل حالة التبادل بين الزمان والتكاد ، ومعرفة
العلاقة بين الاثنين المتحد الحرة ، يمكن أن نقرأ أحد
المشاهد من مسرحية «يورمان وأيدا» حيث ترى فورتارد
يوظف التكاد من أجل إثبات الحرة ، وهذا يعني أن أي

إنسان يفتقد الحس التكاملي ، فإنه يمكن أن يدعي أنه حرة
أخرى لنفسه ، ولقد عرف «يورمان» ذلك ، ولذلك
نراه يصارع فوق أشخاص يتكادهم بالانصاف :

يورمان : « يا فتى ، نعم ، يا فتى ،

كان عليك أن تقولوا أيضا ، اجلس هناك
بجانب الكتبة وتقول ، إن الرجل الأبيض
يحمي العطف والتسايف ، وكان عليك أن
تساعد ، لأنه لا يعرف هناك خطأ ، عليك
كأن تعلم أن ينصر لوحده ، أو أن يعرف
لوحده ، هناك شيء آخر في تلك السار ،
شيء ، لكن ، هو نحن ، فقصنا السلسلة
الكتبية ، والحمد ، عافا ، نعم ، هو كل
هذا ، وقد جرى الآن ، نعم جرى ، لقد
رأيت ذلك بأن عيني ، وأنت وهو يتحول إلى
قوة من الزمان المجد .

بعد ذلك ، إذا ، فحينئذ إلى المكان الذي
كان فيه يتكاد توجد قد أعطى هو الآخر ،
على أنهم هذا ، لقد أعطى ، حاولت أن
أفكرك لتساعد كل شيء ، هناك ، هناك حيث
كنا نوحط لتساعدين أثناء التدهول
والخروج ، هناك حيث أصدنا الجوف
لتساعدين لأفك ، رؤوسنا بين أرجلنا ،
وأصابعنا في أوعية الضمان القوي حتى لا يري
أحد ضلالتنا ، كان بإمكانك أن أفك هناك ،
كان هناك مكان واحد استطع أن أفك فيه
متعبا ، أنت تعرف بالطبع ماذا يعني هذا ،
أعنت لي ، أنتي رأيت أن استعمل كلمة
واحدة ، سمعهم يلفظون بكلمة الحرة
نعم ، هذا هو ما استطعنا إيه الرجل
الأبيض ، لقد حررتنا من هذه المكان ، لقد
تصنعتك ، نعم تصنعتك عندما التقطنا

إن الخط الوحيد لشكلته جوتي هذا ، هو أن يحدد حرية والده ، والده القعد المشلول ، هو الشيء الوحيد بخلقها زمنية مادية يقول :

« وجعل له قصدا » .

الشيء الثالث الترميز المسموعة ، هو عن طريق الخيال ، أن ترى نفسك في دائرة الناس الآخرين ، وأن تفكر من أنت ، ومن تكون من علاقتهم ، في مسرحية « الناس يعيشون هناك » ترى جون يقول لبيبي :

وهنا نلاحظ ، أن هذا الخيار المطروح من أعمال طغيات **وولف** ، هو الخيار الوحيد المناسب لتفويده ، لأن تلك الأداة هي التي تولدنا دائما من أعلامنا وكوابيسنا ، ونشعر من خلالها العواطف ، لنصبح بها شبيهة إلى حد ما الحقيقة ، هذه التجربة ، موجودة أيضا في مسرحية « الناس يعيشون هناك » يقول « جون » :

جون : « يا أعظم ، الموسيقى تعزف ، وأنا في ركن بعيد جدا ، بحيث لا يراي أحد ، لكن أنا خلة ، لأن هناك العديد من الناس و ... عينا ، لا أعرف شيئا عنهم ، أقل ما أعرف عن أولئك الناس هو شخصهم ، لأنني لا ألاحظ شيئا ، التي أكتشف نفسي ، لكن الشخصية مستمرة في الارتداد ، أملكها ، وبكلمات ما ندفعهم بضمك عالية من القلب ، لم ، لم ، لوطف الموسيقى لا استطع الصبر عن التراجع لتوليفها ، علي الآن أن ألق ، ألق عينا ، استمعنا لتعمل ، أعرف أن لوطف الموسيقى يعني أن توري قد جاء ، لا تسكني عن شيء ، هذا هو التفكير الذي يسيطر علي ، لأن عورك ، التي هذا ٩ » .

إن مأساة « هيوستر » تكمن في حقيقة أن المهر والقسا ، ينسرك من مكان إلى مكان ، ومن إنسان إلى إنسان ، وهو غير قادر على ترميز نفسه في أي مكان ، أو في دائرة أي إنسان آخر ، أما أنت في نهاية المثلث بعد نفسه عبرا على الانحلال - الانحلال فقط ، داعي كل شيء ، يحدث والتفري ، التفري الدائرة » .

ويقول بوزجان :

« إن ما أريدته لكنا ، هو زوج آخر من الآخرين ، لكي ترى القسا » .

إن الحديث عن قضية الزمان والمكان وحالاتها بطور واضح حرية الإنسان بطوره للمطقة التي شئت فيها الزمان والمكان ، وهذه المنطقة تعبر عن الحالة التي نراها في مسرحية « عظمة الدم » ، ففي هذه المسرحية عالم داخل عالم ، لكن العالم الذي يدرس فيه موريس وراكوبه أعلامها ولعبتها ، هو العالم الوحيد البسيط عليه بواسطة تلك حياة موريس الصغيرة المعقدة ، فهي كل وقت تخلق فيه هذه الساحة تبعدها إلى الزمن التاريخي للبيئة المعاصرة ، وغرا أن تلك الفترة يتناول كل واحد منها ترميزه وأكد موريس داخل الجميع جنوب أفريقيا ، فلكه المصطنع البسيط عليه من قبل الرجل الأبيض ، وهذا هو ما يوضح حكم موريس بيساعة الانحلال **وولف** ، إن هذا الخيار المطروح من أعمال طغيات الساحة ، هو الخيار الوحيد المناسب لتفويده ، لأن تلك الأداة هي التي تولدنا دائما من أعلامنا وكوابيسنا ، ونشعر من خلالها العواطف ، لنصبح بها شبيهة إلى حد ما الحقيقة ، هذه التجربة ، موجودة أيضا في مسرحية « الناس يعيشون هناك » يقول « جون » :

جون : « يا أعظم ، الموسيقى تعزف ، وأنا في ركن بعيد جدا ، بحيث لا يراي أحد ، لكن أنا خلة ، لأن هناك العديد من الناس و ... عينا ، لا أعرف شيئا عنهم ، أقل ما أعرف عن أولئك الناس هو شخصهم ، لأنني لا ألاحظ شيئا ، التي أكتشف نفسي ، لكن الشخصية مستمرة في الارتداد ، أملكها ، وبكلمات ما ندفعهم بضمك عالية من القلب ، لم ، لم ، لوطف الموسيقى لا استطع الصبر عن التراجع لتوليفها ، علي الآن أن ألق ، ألق عينا ، استمعنا لتعمل ، أعرف أن لوطف الموسيقى يعني أن توري قد جاء ، لا تسكني عن شيء ، هذا هو التفكير الذي يسيطر علي ، لأن عورك ، التي

عندكم تلك الأرضة المعبودة ، ومواسم الفصحك والساعة التي تعاضد مع سبي .

زكريا : كان يلفح عني في تلك البقعة ، في الشارع ، زجاجة في يده ، يتحدث بخرى جيلة ، يضحك عني ، ويقول : زكريا - الليلة ليل ، ساعة الانتظار لنق .

هل التليل كذا هذه الليلة ، زكريا يلفح عيط الفضة . وعندما يرفق زرين الساعة يكون قد نسي ما قاله .

لقد بعثت الساعة بدفعا حطم زكريا ، واجلته لينة إلى الواقع الخاطر حيث يصبح الناس مجرد ذاكرة عيانية ، مورس أيضا يعود إلى الماضي ، إلى عهده السابق حطم تفرج الرجل الأبيض على الرجل الأسود .

ثم تتحول أسلحة بعد ذلك ، ليحطم بأن الناس كل الناس انهم لا يسمعون ، ويستمعون مع بعض يستجاءون ويكلمون .

مورس : كذا عيشة عدا ، كذا اسوق والى التكاثر ذلك ، الآن سأمرك بالمطبعة كلفة ، لأنني حاولت ذلك ، واضطرت ان ذلك لم يكن حرفة أو كفا ، نعم ، اذا ما وجد الإنسان أيضا عن طريق الصدفة . . . كذا لا يتعدا للتغير ، لقد فكرت ، وما أزال أفكر في الديدان التي تنتع بالشبه داخل شرنقتها المبرح في يوم من الأيام بأجنحتها الجيلة باعثة عن الاتساع ، كذا لا يفعل الإنسان مثل هذا الأمر ، اذا كانت أسلحته الناعمة للتعرف بالشبه في الليل ، كذا لا يلفح في صباح اليوم التالي موثقا غفلة ، لكن لا ، هذه هي طبيعة القاسون ، وفراخ القاسون البطيئة الحسني ، ومع ذلك يدواني عيطوط ، عيطوط لأنني لا أملك يا ، غدا ، غدا ، جا

أحس بعويهم عودا إلى النظر إليهم ، أعرف أنهم يهبطون وينظرون ، لأن نوري قد جاء ، ويجب ان أحمل شيئا ، لذلك سأفرك ، أعطي عيطوطا واحدة إلى اعلى ، تبعها عيطوطا أخرى ، ثم اتبع ثانيا بعيطوطين أو ثلاث عيطوطات ، خلال هذا الصمت يمشي ، بعد ذلك مشير الأشياء بشكل خاطي . . . ها أنا أيضا الآن بالارتعاش وأنا أصبح عيطوطا كائنة ، فواعلي ليدان بالاحترار بقوة ، أشعر أن لي أكثر من حصة سرائق ، كلها تفرق وتفصل عني ، الكائنات تسقط من يدي على أطراف الناس ، واسقط أنا على قدمهم .

مياي : أبيض .

يون : أنا أعمل عيدا دائما ، والاشككة في أبيض صيدا ، عودا إلى العمل إلى أوسمة الصلابة والاشككة ان الذكري عاصمة بشفاه .

هذا الحصيل القوي على الذكري ، عودا ، ثم كذا الاطوار الذي يعاصر مسرحية ، هذا الدم ، فالسرحية محصورة بدقات الساعة المذرة ، فحلال الشقات يدوم الرجال يشغل مورما في القبة التي يكشفان فيها عن مخاليج الخصيتين ، ويتران عيونها ، ويخلصان استمعوا ، لكن الحركة خلال زمن الحطم هذا ، ليست ذات حدث ولا آلات واضحة ، ان المداكة الوحيدة التي يمكن التاطل والتركز عليها هي المسكة التي يرم بها استمعوا أو كلامها يتصلح عوية الأعر ، حيث يتضح اذا انما في بيان عودا رئيسا عيطوطا في القبة ، فالأودار هذا متوزية مع الأحلام ، وربما تكون متوزية أيضا مع الواقع .

ويصر زكريا عن هذا الأمر ، عندما يستحدث عن صباه عني الذي لم يعد ، وهو يعود إلى أسلحة الناعمة

أفريقيا في الوقت الحاضر ، عند هذه النقطة لابد من التّركيز بعض التّساؤلات حول فكرة العنصرية التي قصدها الأديان معاً ، وفيما إذا كانت هذه الفكرة ، والسّعادة التي يولّدان بها ما هي إلا خداع ، وأيضاً أكثر من حلم ، وهذه موريس التّشويّة : « لقد لعبنا لعبتنا يا زكريّة » توضح ذلك .

عندما يتّخذ العنصرية الثانية إلى النقطة التي الرسّاء في السّياق ، لا وهي شعور موريس ، ومواقف مؤلفه تجاهه ، فمن يرى موريس يصرخ : « أنا لست بعيداً الأسخريوطي » لكن هل يمكن أن يقال عن الرجل الأبيض في جنوب أفريقيا بأنه « بعيداً الأسخريوطي » أم أنه إذا كان يحاول التّسلل ودمج زكريّة ، نعم لماذا لا يفعل هذا مع غيره ، أن موريس لم يفعل شيئاً من أجل السود في جنوب أفريقيا ، أنه ما يزال يفرغ قيم الرجل الأبيض على زكريّة ، ولذا يجب مناقشة مصطلحات موريس من حيث الصّراع مع الآخر بالأخصّ بالتّفكير والبدائل بين الجنسين والآخر ، والشفقة والكرامة ، « ما هو نظير الشيء ، الأسود ، أبيض موريس » نظير الشيء الأسود هو أنت ، التّفكير المحرّب لشكلها ومنهجها في التّفكير الخطير ، وإنت تدعي منها يا زكريّة تدعي حقها لتدعي الروائع الحقيقية والأحزان البسيطة . »

هكذا يركّز موريس مصطلح زكريّة في محاولة منه ، لتصرف عليه ، قال توك تشي : إنّه هو عطية لرجل أبيض ، « أنت تقدم تضحية كبيرة ، حين تدخل إلى عالم ذلك الإنسان تسم رائحته ، وتتخيل تلك الأيدي القذرة في الجيوب القارئة ، ورائحة تلك البقع القذرة على جلدك » وهذا يثبت في كلا الحالتين أن موريس يصرّح عن الجانب السّطحي ، وأن هذه السّلبية تحدث بشكل واضح في دائرته ، فهو يقول لزكريّة : « لست لم أن تلك الضّالة المعجوزة عند شعبي لحظة الولادة » أن استبدال كلمة

التي يعني ، أنت ، نعم أنت في اجتماعي ، لا يوجد فارق في اجتماعي ، مثلاً هناك أنت أنت أيضاً الأناج العظيم ، قل لي ، « ما طبعاً ذلك الشيء ، الذي تلمعه لمن يشاركنا معنا ، ولون بشرتنا ، لم تكن هناك سوى أم واحدة ، وأنت تعرف هذا ، أم واحدة ، وفردان طسا أمهما واحدة منها هو الذي يعرف ماذا يفعل ، إذا كنت لا تعلم بالكلّ حسناً ، جرت فضاء ، وآلا سيطر كذا أنت ، لست هناك حياة أخرى ، هناك كبر وحرمان فقط ، حياة بالية وقاسية ، لقد لعبت لأنك تريد أن تعلى كذا أنت ، في كل بلد ، وفي كل مكان ، نقلت أنت ، فضاء حدثت ثانية ، « صحت ، الضّالة لست صعبة الفطنة وهي أيضاً ليست سهلة ، في هذا الوقت ، لقد صرّفت إلى لست بعيداً الأسخريوطي ، يا صرّح الخطب السّطي العظيم ، أنا لست بعيداً الأسخريوطي .

في هذه الأثناء لعبت ثلاث السّاعات البعد حلمي الأتوم ، وأن موريس أيقظني أبيض فأن قلبه انقلباً تماماً ، بأن حلم الحقّ الألهي في قلوب الرجل الأبيض ، ما هو إلا حلم مزيف ومن الواضح ، تحب تلك الأحلام القديمة ، يقول : « ربما ينضم إلى أساس جديد ، آخرين ، مع الزمن ، وفي الوقت المحدد ، وما يؤكّد ذلك أن المسرحية توضح إذا الإلحاح في كلمات موريس ، في الوقت المحدد ، بعض حيلة وبرهان جيد .

لكن الأذى الصّغير من ثقافة السّاعة بعدد ما ثانية إلى الواقع ، ويؤكّد لنا أن الحياة التي نرتكز عليها أفكار موريس حول الآخر العاليية ، حيث يستطیع السود والبيض العمل معاً باستجماع الكلّ ، ما هي إلا حلم أيضاً ، وهذا الحلم مستحيل التّطبيق في مجتمع جنوب

زكريا : حسدا .

موريس : احدا تظن ، هل لي بالجنة ؟

زكريا : لا ، حسنت ، هل بذلت ثابته ؟

موريس : لا يجيب ، زكريا يضحك .

موريس : القيد ، واقع .

زكريا : تابع .

موريس : ما تزال تستعصي الورقة بنفس الطريقة التي علمتك إتقانها .

زكريا : ما هذا الذي تفعله يا موريس ، إننا نتحدث عن الرابطة ماذا نقصد ؟

موريس : الرابطة الربوبية الشنة .

زكريا : الرابطة الرجولية الشنة ، وذلك الرجل الآخر الضيق .

موريس : لا رابطة له .

زكريا : لا .

موريس : لا .

أفدك هناك أمانة أصلي من الوحدة الحرة

كم ستكون كذا تلك الأمانة التي خلف فيها الإنسان

أو حبيب أعيد الإنسان

بصلاان معا ، وبكدهان معا

تلك الأمانة التي يصبح فيها كل الناس

أعني وعشيرتي

« يتابع زكريا بعينيه قديمه بشفقة ، في

حين يفرغ موريس الحروف ويضعه

جانباً ، .

محي

موريس : حقا من محي .

زكريا : فريته ، غريب مني هذا ، لا بد أني

موريس : أنا لم أفقد .

« الحقد ، تغير نوعا من الحقد ، والتفصيل لأن الحقد من تعصب الإنسان الأسود ، والحقد عيب من وجهة نظر موريس . وأن كان يقول أن بني عليه ، وهذا برهان آخر يؤكد نظرة الإنسان الأبيض على أن الإنسان الأسود قد ولد بدرجة أقل والمطلوب منا أن نصل إلى موريس محي زكريا ورغبته في مشاركة تلك الحياة ، تلك التي يصفها بكلمة « حقد » ، يظهر فرجة وعيب وإيمانه بفكرة حقوق الإنسان الأبيض ، تلك الفكرة التي تعارض مع الأفكار والمواقف التي يمسها بسا القيصر اليتيم ، لذلك نرى زكريا يحدق فيه بتشكيل غريب .

أن ما يريد أن يفعله غريته هذا ، أن الأفكار البشرية التي تقوم بها حكومة جنوب إفريقيا قد تسربت إلى وهي زكريا فهو يقول أن يشارك فكرة حبسه وإنسانيه ، وهو أيضا يتفرد من الخرافة الإنسانية بالوقوف من رفض تلك الفكرة عمليا وموريس .

أن تفسير موريس لفكرة حقد الدم ، تفسير حادق وسادج ، يقول زكريا أن يجد تبريرا له ، بالرغم من شكله فيه بتشكيل واضح ، ربما يظن موريس يذوق « الآخرة » العيش معا يدريد ، يحب الحوي ، الناس يتأملون ، ونحن يجب أن نحمل تلك البذرة ، كما تعيش الطيور الصغيرة في العش » .

هذا التي ، يدعونا إلى أصل الحياة الواقعية بالأخبار ، فكرة أخرى ، وأخرى ، نرى زكريا يحدق موريس على اتحاد نفسه ، بالرغم من أن موريس يتم والجنة مصطلح زكريا ، يشكل مكتوب وهذا الحوار بين زكريا وموريس يوضح القصد بالرابطة الرجل الأسود :

موريس : زكريا ، نحن له يجب علينا أن نقرض حمام محي ثابته .

موريس : هذا شيء آخر .

زكريا : أنت لا تستطيع أن تكتشف شيئا بدوني في الجلب المظلم . أحب أن أقول لك ، أنك أحب أن تكون في أمانا ، لكن بلا شيء .

منذ هذه اللحظة ، بنواك أهدأ شعور أن زكريا يلعب مع موريس لعبة القط والفأر . أنه الآن على تربة وطم برقيات موريس السرية . ويعرف كضاح موريس من أجل السيطرة . وطفاد خصومه لغزوة والذئبة . وهو بدوره يذبح موريس لأن يلعب دوره الخطي كيرجل أيضا .

وكن القوي أن الشيء التي يقوم بها الإنسان ، عبارة عن لعبة ذهنية يدفع فيها الرواد شيئا لآخر إلى جبهة الطبيعي والمثالي . ويصل الآخر يرى نفسه كذا يمكن أن يراهم كل الخصم . الأسماء والأبيض . أمرا تحت تأثير هذه الطريقة يمكن بعد التسلل النفسي مع بعضها أيضا . أمرا يكتمل من استراتيجيات ذهنية . ويحلل من خلال هذا الكشف لهذه العلاج الجلب لتلك الاضطرابات . ويحلل فوراها بشكل أن يكون للمبرحة نفس التأثير على المشاهدين .

في عملية امريه مع فوراها . مثل : إذا كان يظهر نظرا متفائلة كما يمكن أن يكون عليه الوضع في بلاد جنوب أفريقيا . كان جزء من جواره كائنات .

• هناك مرة كثيرة من سوء الظن بين الناس ، وهذا واضح من تحليل التفكير البشري وبصوراتهم حول التمييز غير المنسجم والمظهر للسود . ولطريق التمييز . ويظهر أيضا من خلال تفكير السود الآن ، حول التمييز غير المنسجم للانسان الأبيض . لقد فقد الناس وجههم . وأصبح الحكم على الإنسان مرابطا بلون الجلد .

• النوع فصاعدا ، ماكون كذا أما . وهم أما ، سيكونون كذا يكون . أن اضم . لا بعد الانتعاش معهم . هذا شيء لضاء لهم . وللاضداد الواسع . يريد أن يرى طبقا سوف اضم عليهم . مايفعل يدي . نعم . مايفعل يدي القطعتين برصهم . دون أن التمر بالاضداد حمل شيء . هذه الأزمات التي أراها . ولتغير بها . شيء آخر مختلف . أنت ترى أنت أيضا . أيضا جدا . رجل أيضا الشيء . لا يمكن أن ترى ماذا يفعل

أبعد زكريا على حافته بعد ذلك أن يجد نفسه كرها من . بحيث يكون هذا موريس . فراء يسلم من من واحد أنه أن يطبق زكريا آخر من الميراث . إن موريس هذا العزم هو كذا على ذلك .

• أضم شيء أسند الرجل الثاني فقد الفداء . لذلك فاني اعرض عليك مساعدتي . موريس : لمساعدتي . لا . أنا لا أريد مساعدة من أحد . شكر لك .

زكريا : على أنت بحاجة إلى ذلك . الإنسان لا يستطيع أن يرى نفسه من خلال عيونه . النظر إلى . شيء نظر نفسي في تلك نظرا صغيرة . لكن هذه السيطرة . هل يمكن أن تكتشف الأشياء على حيلتها . لا . لا . لأن ميون الآخرين هي التي تكتشف ذلك . ميون الآخرين أكثر بعد . هذا فانا اعرض عليك شيء . اجلس .

• اجلس موريس . أنت في الجانب النفسي من الحياة . صحيح . أنت أحب هذا وأحب نفسك لأنك لا ترى غير نفسك .

ان الموضع صحيح جدا ، ولكن ان يكون الكبر
خطوة في السقوط ، فالأمر ليس مستمرا ، من
الاحتمال الشك في الخطيئة بين الطرفين ، نعم انما غير
مقابل .

والله اعلم الاخير من سره ، وهذه الدم ، يحكي
تسليم طوره ، فكيف انما ما يمكن ان يكون عليه
الموضع اذا استمرت الامور على ما هي ، هذه التوبة
تربط ان الاحلام السيرة التي هي شكل من أشكال تحقيق
السلامة ، يمكن ان تتحول الى كوابيس ، وهي التي
تكتشف انما من السيرة الكائن وراء الكلمات موريس
لوكية ، في مشهد سابق حين يقول له :

.. الاحلام هي السيل ، انهم يمسكون الانسان على
احلامه ، ليس لهم هدف كرمه ، والاحلام تحفز يمكن
ان تحاكم ، يقولون انهم يمكن ان يمشوا مع بعض
الكثيرين وهم خائفون مرة اخرى ، لقد فهمت هذه بعد ذلك
فهم عليه ، وهو يعلم ، انما هو يعلم انهم يعرفون
يدافع عن نفسه ، طبع ، انما هذا البيت جيدا .

لقد حاولت لوكية اكثر من مرة ان يدافع عن نفسه
احلام خطيئة تترك الرمن ، انه يصرخ بوجه هذه الجهة
التي ترفض عليه هذه القوة بالقوة :

لوكية : عليك ان تقوم المجد ، وموريس ، اعني اني
مجدلي ، الان ، لا تملك اني سأصبح كليا
واحدة من وقي ، هذه الساحة المشحونة لكم ،
ان توفقه حتى يومين وقت النوم ، لذلك فان
لدي الكثير من الوقت للتحديث ، استكنه ،
لربك . استكن واستمع .

هناك حادثة مشابهة اخرى في المشهد
الثالث ، فالشاهد الاخير يربط ان لوكية قد

تعلم العريس جيدا ، وان العلاج النفسي في
مثل تلك الحالة يبدو ناجحا للغاية ، انه يمر
الكثير من مرة من حورياتك ، ويحاول ان يعلم
علاقات مع اليأس ، ويذهب هذا الشعور جيدا
يتحقق الرغبة في المشهد الرابع ، لكن
موريس لا يستطيع فهم او حركة تلك
الحالة .

موريس : لكن ، لكن ، لقد علمت انك حاول
لغتي الطبية .

لوكية : اما ؟
موريس : اجل ، البساطة ، الانسان الطبيب المستقيم
بالقوة ، كنت انت هكذا ؟

لوكية : كنت واعية .
موريس : ومن الذي استطاع هذا الحق ؟
لوكية : لقد كنت .

موريس : هذا عالمنا للكارون ، هذا ليس من حقل ،
التي تملك ، عليك ان تسرق ، اني اني
التي تملك عليك باسم الرب ، نعم باسم الرب
« ينظر صوابه » يجب ان تتركه احيى ،
وتحقق رغبتي . . . نعم عليك ان تترك ادعيتي
وعليك ان تستمعوا جيدا

« موريس تراجع على لوكية ، لوكية يتحرك
نحوه »

أياك ، يا ايها الذي في السموات ، اياك
الذي لم تعرف ايا غير ، سامعا اليوم على
الصعق ، انما لا يستطيع الاستمرار في
ذلك ، لقد كان الباب مفتوحا ليا الرب ،
وكنا نتشكك مشوهة بهذا ، فاعلمت
حيي ، لهذا لم ار لآيات التعريم ، وكن
حصرا من الكلاب والبيات ، فكذا كيف
يكون بإمكانك ان تعرف ان كيلي ليس

الرجال يستحيون ذلك في المستقبل . واضعف

أنا الكثير من الناس يهربون ذلك المستقبل .

« صمتت » موريس بعد صبره لقوم .

زكريا : موريس .

موريس : نعم .

زكريا : عما هذا يا موريس . نحن الآنكنا . أنت

تعرف . هنا .

موريس : في البيت .

زكريا : هل هناك طريقة أخرى .

موريس : لا . « ها أنت ترى أننا مرابطان معاً يا زكريا .

هذا هو ما يسرته علينا الدم . أيا الرباط

بين الأحرار .

إن الناس الخطيئ . أحضرة الدم . لا ينظرون من

خلف أعينهم موريس الخطيئة إلى عن طريق الصالح

المشرفة . والآن بعد التفتت بين الاثنين . بحيث يصير

كل واحد بعد الآخر . والخيطي الأخير .

في الشجرة الأخيرة . يتبادلان لفتات حول الأرومة .

أولاً رما الخطيئة . الأخيرة . وأيضاً . أجيل يشعرون أن

عليها أن يتفكروا العلاقة . لأن هذه العلاقة ليست على

جانب كبير من الأهمية . لهم أيا مرتبطان بعضهم

بعض . وأيا مدفوعة للعمل من أجل مستقبلها .

أنا كنان هناك مستقبل واحد داخل حدود جنوب

أفريقيا .

« ستظل أراء كل واحد منا بالية . لماذا يعمل معه

بقايا التصورات الخاطئة لا علاقة .

يقول « ويلسون هاريس » :

« إن البيض في جنوب أفريقيا قد عبروا أنفسهم

داخل حصون تفكيرهم الخاصة وأغلقوا أعينهم . لذلك

لم يستطيعوا التماس أي حوار مع أنفسهم . وأما ما استمروا

سواء أيا الرب . بل هي القوم من ذلك .

نحن أكثر لطافة أيا الرب . وأنت تفكرت

بالفهم سرعة تفككت . ألسنة أنت القوة

والجهد . أما نحن فعلاً لنا سلبية على

الحول . وأما كناناً أيتها . عيوناً التي تقع

في القيد منذ فترة . وأعطيتنا معنا .

والألسنة خلف الشجرة في العدة ينظر .

« زكريا يقف إلى جانبه موريس السائق .

تفتت الساحة لتلي . موريس يوقف واحتياج

شديد خارجاً .

موريس الأبيض . ولوقاية أوله بعد ذلك معنا

للمسكة الرب . ينظرون نتائج معركة « هرهرون »

« هرهرون » هو الموضع الذي استعمر في الحركة

القائمة بين الخير والشر .

إن ساحة الأكلار . وفكرة الرجل الأبيض . ما هذا

ألا حياة وأية . حيث ترى الساحة التي جددت

المطر . حيث تبعنا إلى الزمن الماضي . « موريس هذا

يقال الخطيئة الشرقية في جنوب إفريقيا أن تكون الخطيئة

زكريا كنان ليست لموريس والمساكين . أن الرجل

الأبيض لا يمكن أن يوقف حركة الزمن للأبد .

موريس : لقد عرفنا الحداثة بعيداً كما يقولون . وهذه

العبارة هي: الألفاظ . أولها . هذا أنا لا

أفكر في هذا الأمر أنها مجرد لعبة . وما هذا

تعب بروج رياضية . علينا أن نكون على ما

يرام . مستقبل هذه الساحة عباءة دائية . لا

القليل . الشيء الوحيد الذي أنا متأكد من .

أنا لعب لعبة وسيم الزمن . لقد تجاوزنا

الكثير . وأنت تعرف هذا . بالتطبيع

« صمتت » . أيا قلنا أنا أنت خائف .

أنت خائف على الاحتمال القصد أن ينظر

مباريس ، ولكن في الصعوديات الكثيرة ، والأصحاء ،
التي في تصور الاتحاد الأساسي ، داخل إطار ذلك
المتنوع - ولكن أيضا في الاختلاف التاريخي .

في هذه السريعة ، يحاول المؤلف معرفة أن يكتشف لنا
عن الحياة الفلكية في جنوب أمريكا هذه الأيام ،
ويحاول أيضا أن يلفت بعض الضوء على تفاعل الإنسان
في ذلك المجتمع ، مؤكدا أن التفاعل بين الإنسان ،
والطبيعية السليبات لهم الإيجابيات ، من النقص - الوحيد
الذي يجب أن نضع عليه الأبعاد الفلكية ، لأنه وحده
الطريق إلى الحياة .

على هذا الأساس فإن مستقبلهم سيبدو أيضا ، أنهم
يقلون في وجه أية إمكانية للتحديث والتطوير ، أنهم
يتقربون داخل مجتمعاتهم ، إلى درجة أنه لن يكون
هناك أي تفاعل ملمس بينهم وبين السود .

إن الشيء الوحيد الذي فشلوا في الحركة ، أن القدرة
جزء من الحركة اللاهوتية ذلك أن الإنسان يمكن أن
يقيم حوارا بين الماضي والحاضر ، لكن لهم ألا يحضر
الإنسان نفسه في حركة فردية واحدة ، وأن بعض من
العمل التحليلي لتصبح أوسع .

إن عدم تحقيق هذا التوجه ، كما يقول «ويلسون



رحل المؤلف الموسيقي القائل شوستاكوفيتش عن
عالمنا المعاصر في الخمسين من عام ١٩٥٥ .. وبسبب
العالم يستخلص الفلسفة الفنية والاجتماعية والسياسية
من حياة التجلج .. فهو المؤلف الذي احتوى ضمير
الشعب السوفيتي والروسي . فلقد عاشت روسيا
القمصرية البيضاء قبل أن يتحول الحكم السياسي
والعسكري إلى النظام السوفيتي الذي يعمل الآن وحده
مباشرة لحكم النظام ولتجديد مفاصله .. لكن حياته
أبرهن على أن الفنان هو الزعيم الحقيقي . وهو ضمير
الأمة الذي يصر عن مبادئها وحقائقها وأملها من خلال
فاته . وهو نفسه روح النظام الاجتماعي والسياسي
في وقتها . فليعلم ديوتر من خلال لونه وظهوره بعيدا
عن الشروط والاملاءات . كتب شوستاكوفيتش موسيقاه
وفقا لقلبه وحالته . ثم تحول فكرها إلى الفن السوفيتي
الذي كنهته بالسلطان والقدرة .. ولم يتمكن من
الانتماء إلى التيار الموسيقي الثورة السوفيتية والفتح
لشعب الروس ضد القيصريه والامبريالية . وانضم
على نظم الحكم السابق . وأبعد كل ما هو يسوعي
والشرقي بطرف وأيضا اليسار بسبب العالم في ظل
الشيوعية العليا .



لم يتمكن من التفكير للفن الأساسي للفر من الحصار
الاقتصادية العالية .. وترك بصمات مثالية تشير إلى
الصراع الداخلي الذي عاشه بين الولاء للفن والمضروح
للسلطة . وانتج إلى الحقل الوسط الطلي جعل من
موسيقاه لها لونا سوفيتيا من جانب . وعالميا اسيايا
مظهرا من جانب آخر ..

ولد ديمتري ديمترييفيتش شوستاكوفيتش Dimitri
Dimitriyevich Shostakovich في ٢٥
سبتمبر ١٩٠٦ بمدينة القديس بطرس الذي تعرف الآن

إبراهيم الفتي بين الحرية والولاء
الموسيقار السوفيتي المعاصر شوستاكوفيتش

المايسترو يوريف هيسبي

عزيم اليانو مع نيكولايف .. والتأليف الموسيقي مع شتاينبرج Steinberg الذي كان للميد و زوج ابنة المؤلف الموسيقي الروسي الشهير وموسكي كورماكوف .. وإلهامه وموهبته التي شوشداكوفتش دراسة اليانو بنجاح مرحوي في أربع سنوات ، وكان يمكنه بذلك أن يصبح عازفاً عالياً شهيراً فاتح القصيد في أهل العزف القفره . وقد قام بالفعل بالعزف القفره في عدد من الحفلات العامة بنجاح باهر ..

وفي عام ١٩٣٧ حصل على شهادة تقدير في المسابقة العالمية الأولى التي أقام بمدينة وارسو عاصمة بولندا باسم شوبان ، ولكنه قرر التوجه في التأليف الموسيقي فكتب حتى إنه نادراً ما كان يظهر كعازف يانو بالرغم من كني ما حققه من نجاح عاظم في هذا المجال الموسيقي ، وحتى ظهوره نادراً ما كان مكرماً كعزف مؤلفه من قبل بعض الفنانين من كتبه بملكوته كعازفه ، وحتى يقوم بتفسير غايك تولقاته من عازف الأوبه .

لم تكن دراسات شوشداكوفتش للتأليف مع أساتذته الشهير شتاينبرج سوى أعمال قليلة من المؤلفات السبعة .. ونفس هذه القصة فيها بين ١٩٢٩ - ١٩٢٥ .. وهذا هو جدير بالذكر أن الترتيب أو التصنيف الخاص بتولقات شوشداكوفتش بدأ هو نفسه في عام ١٩٢٩ بكتابة مصنف رقم ٦ - Op. ٦ . أي أنه لم يحسب مؤلفاته السابقة هذه الفترة ضمن لوائه الموسيقي بالرغم من أن بعضها يزعم بملامح العبقريّة المكرة .. وقد نشر له ٤ ثلاث وأصوات غنائية .. مصنف ٥٠٠ لحياتو القفره وبدأت طقت أعماله السبعة الأولى مديونة بخط يده ولا تقبل أي انتشار حتى عام ١٩٥٩ عندما نشر الناقد « استروفي » مقالاً عنها بمجلة الموسيقية

باسم لستجارد .. وهي لمدينة التي ظلت صرحاً حيوة الفنية يلقى أنشطتها الموسيقية حتى غروب الحرب العالمية الثانية .. ولما كان أبوه من هوة الموسيقا ومن مواليد وموطني سيربيا . فكان الأب يعمل كمدنية ويعزف اليانو ويؤازر والده ، أما الأم فكانت أكثر حفا في التحصيل الموسيقي .. فقد درست بكونسرفتوار المدينة ، وأتممت مستوية تعليم الموسيقا لأطفالها الثلاثة . كانت أخت شوشداكوفتش التي تسمى بثلاث سنوات تدرس اليانو بالكونسرفتوار حتى مرحلة متقدمة في الأداء الموسيقي .. أما هو فقد درس اليانو مع والدته وهو في الخامسة من عمره وبعد ذلك بسنوات قليلة كتب أول عزفاته لحياتو ، وألقت تجربة نادراً ومشجعة .. أما تعليمه العام فقد واصلته بالمدرسة المتعلمة ، وتلقى إلى مدرسة موسيقية متخصصة غرا بين ١٩٢٦ و ١٩٢٥ في مدرسة « جاكس الشوسيم » (Giacco Schossim) و هناك واصل حياته الدراسية في التأليف الموسيقي إلى جانب دراساته الحيات الصعبة

عندما تلت أوبرا ١٩٢٧ كتب شوشداكوفتش وهو في الخامسة عشرة من عمره « سينفونية تروية » - ومارش جنائزي لركاء صهيالاً القليلة وتوالت له مؤلفات متعددة على رأسها أوبرا « العصر » The Gypsies التي بدأها على قصة بوشكين الشهيرة ولكنه قام بأدخال هذه الأوبرا في فترة من الغفل والراحمه والتصبح عشيقها عام ١٩٢٩ ، وبعداً خلافاً مسار التي لشدة بطريقة مثالية فدرس فيها الفن الذي لأعماله ..

وفي عام ١٩٢٩ اكتشف المؤلف الروسي العظيم « غلازونوف » موهبة شوشداكوفتش الذي كان لا يزال في الثالثة عشرة من عمره .. وقام بتسجيله ومعالجته عليها ومعه .. فأطلقه بكونسرفتوار لستجارد حيث

الأوركسترا .. وهكذا جاء فيز بيك على يربط بالقيام
مباشرة في كل حركة من العمل الموسيقي ..



عاش شوستاكوفيتش فترة حياته الأولى في بيئة لا
تختلف كثيرا عن الجميع الغربي .. هذا بالرغم من
الفترة الثورية المشتعلة التي قويت بها هذه الحقبة من
التاريخ والتي تحول فيها المجتمع الروسي الأخضر إلى
الاشتراكية السوفيتية الحمراء .. وهذا يعني بالدرجة
الأولى دعما لذكر أن سيمفونيته الأولى وبمناخ أسلوبيه
في الكتابة الموسيقية المنطق في هذه الفترة التي عاش فيها في
بيئة لينين وما تبعه بالسياس في بلاد الغرب .. قد كانت
استمرارية عليه تزدحم فيها التنبؤ في ظل الحرية التي
سادت بها بعد الحرب الأهلية والتي جعلت منها مدينة
أن تكون المحطة الأولى مع الغرب .. فكلما كانت أحداث
الوقائع الموسيقية في الحرب تقدم تيارا بالمتحرك ،
في تلك الفترة الطويلة والقداسيون أصاليب تأليفها .. وكان
شوستاكوفيتش أحد أبناء هذه الطبقة التي شهدت في
شبابه مؤامرات المبعدين الغربيين أمثال ا بيرج -
شيبسج - هفليت - كرينيك - كتب شوستاكوفيتش
الموسيقى الأولى ليلينو ، مصنف ٢٢ بعد سيمفونيته
الأولى بعد أن كان قد تشبع بمؤامرات عديدة غريبة عليها
منظورة .. وكذلك هذه السوناتة على احترامه الشديد
وقداده بالعلوم الموسيقية الحديثة المتقدمة التي شهدتها
مؤامرات عاصمة الغرب .. وقد تأثر فيها أيضا بأحدث
مؤامرات ستراخسكي الأمريكي الروسي الأصل ..
ويروكوفيتش الروسي السوفيتي السابق له في مقصود
التأليف الموسيقي ..

صارت سيمفونيته الثانية عام ١٩٢٩ بعنوان
« القيرو » وهو عنوان سوفيتي يحمل اسم شهر الثورة ..

السوفيتية .. فكانت عليها الضربة وأخرج الممثلين
لأعمالهم نضرا .. وقد حققت سيمفونيته الأولى مصنف
رقم ١٠ الشهرة والجد عندما عزفت لأول مرة في ١٢
مايو من عام ١٩٢٦ وهو في الثانية من عمره .. وكانت
هذه السيمفونية هي العمل الذي كتبه شوستاكوفيتش في
الدرجة الأخيرة من دراساته بالكونسرفتوار وحصل بها على
شهادته الصريح .. وفي نجاح هذه السيمفونية بالمتحرك
إلى إعادة عزفها بموسكو حيث مدحها القراء والجمهور
مؤلفها بطريقة سوفيتية نادرة .. وانتقلت شهرة هذه
السيمفونية الأولى إلى قائد الأوركسترا الأمريكي العظيم
برونو والتر Bruno Walter قام بإدائها في برلين
بعد ذلك بعام واحد ، وأخبرت سيمفونية الجدة بالنسبة
لؤلؤتها الشاب .. ومن ثانيا تلقىها القائد الأمريكي
الشهير ليوپولد ستوكوفسكي Leopold
Stokowsky وقدمها بكونسرفتوار فيسكونس
الفلاديميري عام ١٩٢٨ .. وفي تلك الفترة
أن هناك عوامل ساعدت على نجاح هذه السيمفونية
السابق .. وهي أنها اتجاها سوفي جديد يتطلع خارج
تدول الغرب لشرف عليه .. ولكن بالرغم من هذه
الحقيقة إلا أن هذه السيمفونية الأولى التي جعلت الخط
والشهرة والجد العالي لشوستاكوفيتش طغت واحدة من
أشهر وأفضل مؤامرات حتى يومنا هذا .. ولا يقل من كل
هذا النجاح أنها مشاركة بأستلوب مؤامرات كل من :
شايكوفسكي - روسيني - كورداكوف - ويروكوفيتش .
ومع ذلك فإن هذا العمل يحمل بصمات الزايف نفسه
وميزات أسلوبيه الذي تبلور فيها بعد في أعماله التالية ،
والتي تنطبع ببعض ميزات في التوزيع الأوركسترا
الشخصي جدا والذي يتناول كل من الشاطئ الحاد
والغليظة من الآلات الأوركسترا .. وفي استمداد أنه
يظهر كتابة أوركستراية بالرغم من أنها شائعة
الاستعداد كتابة مفرقة حتى عندما تصروف مع

من أي عمل كنه فيها بعد لمسها بهذا .. وموضوع الأوبرا حتى هل رواية جوهول الخرافة التي لروي أن سوطها مكتوبة بحسب المتحالف .. ففرض وقد فطنت له أنه .. وأخير ذلك هذا النظام .. فالسوط يرمز للطبقة العاملة .. والآله يرمز للكرامة .. ولذلك فقد جاء العرض معبرا عن القروب من الواقع .. وأصاحبا بالنسب لأن من جانب المصممين ورجال السلطة على السواء .. كذا أن مسرح ملي بليستخرات التي لديها كان حذرا جدا في تشوية التوليف ، فذاكر أنها عرض تحريري .. وأخبرت من الناحية الموسيقية أول نجاح كبير حققه شوستاكوفيتش في هذه الكدابة الموسيقية الساخرة المرة .. ولديها في عام 1930 حصل القصر الملكي بخزان ، النصر الذهبي ، التقدير فيه حبه لكرامة القدم ، فاستقر في الكدابة بحرية .. لأن الموضوع كان مخصصا على النظام الرأسمالي الغربي .. والمجيدا للموسيقى .. من خلال تصوير فريق سوفيي لكرامة القدم على فريق غربي في معرض دولي .. ولم ينجح هذا العمل كما حدث بعدى لمره بطريقة تصميم الرقصات لموسيفسك وطريقة إخراجها على المسرح ..

حصل شوستاكوفيتش على مجرة كبيرة في الكتابة التصويرية للمسرح في الفترة الواقعة ما بين 1920 .. 1930 .. فقد قام في هذه الفترة بمعالجة موضوعات عامة وأخرى سوفيية .. وأطلقت يده بحرية لامة في العمل بصفتة السوفييتية .. فقد استندت فيه الأدوات الموسيقية العامة للمسرح العالي للشباب بليستخرات ، وقام بأختيار الشباب من الصغارين بالخصائص اليهودية والأقوال السحرية .. فكانت المسرحيات الموسيقية تحريرية صرفة بذلك لطفت الامكانيات البشرية في التعبير الموسيقي بطريقة متطورة .. ولقد كتب في هذه الفترة موسيقتا تصويرية عامة للمسرحيات : الطفلة ، الأرض

إلا أنها تتميز مع الروح الغربية الحديثة في التكاليف الموسيقي .. وقد أخبرت ذات الجاه صناعي بالرغم من أنها قسم بتكرار باقي لمواظف الطبقة العاملة ويصلح هوامض الروبوتاتارية .. وبعد ذلك بدأين حياته مسيحية في حركة واحدة وتعلمت أيضا للكرات اختلي .. وأعمل أيضا أصيا برضى هذه النظام الكوري « أول مايو » .. إلا أنها كالمسوية الثانية لم تخطأ بها تائه السوفييتية الأولى من نجاح وأهارة والتقدير .. وقد تعرض لها الشفاء على أنها الحيلة لموسيفسك الشكل وهو الألف الذي لم ترض عنه الثورة فيها بعد .. فقد كانت الدعوة قد انتشرت للكتابة عن موسيقي من أجل جاني الطبقة العاملة .. والمجيد الثورة المبررة .. ولهذا النظرية السوفيوية .. خالفن للمصانير الغربية .. وليس للصوفية من المقلين .. وليس من أصل الفن .. أي ليس من أصل الصنعة الموسيقية والتي هو المعنى أو أصل التطور والابتكار في الشرق الموسيقية .. فقد كانت هذه القرعة عبارة عن رمز لعمل متطرف جديدة النظام الكوري الجديد والمحافظة عليه ، وإن أن السنوات الأخيرة شهدت لكالمسة السوفيي والشرق الشرقية الاشتراكية تطورا علميا في مجالات الفن في محاولة لمساواة التطور العلمي الخاطئ الذي شهده الغرب .. هذا في جانب الفكر الأمر الذي ارتبط بمصانير النظام الاشتراكي والذي يقوم الفن فيه أساسا بخدمة المجتمع كما يوجد من فكر اشتراكي وسياسة سوفيية ..

أصل شوستاكوفيتش عملا لوراليا عاما له في عام 1926 بخزان ، الآله ، وهو عبارة من حدث قروي يربط بين المجتمع والسياسة والتي .. هي قصودا الثلاثة كتب بأسلوب موسيقي حديث ينسج إلى علوم الغرب المتطورة والتي عرف باسم « التشكي » .. وهي أكبر إنتاج مسرحي خالي لشوستاكوفيتش .. بل أكبر

وهذان الصلمان اللذان سخرنا الجناحين هما : أوبرا (القيدى) كانت بمثابة بضعاً عيشة وبأية (التير الأملج) ..



كانت أوبرا (القيدى) كانت أول عمل موسيقي فني مسرحي للموسيقوش .. وهي مبنية على قصة قصيدة لأديب السوفييتي ليكوف .. وأوبرا عن امرأة دفنها القتل من أجلها التحيط بها إلى البحث عن الحب والحرية والتحقيل أحداثها لتركيب مسرحي قبل للتشخيص القليل بقليل في طريقها وفي البداية لعب أودا في الحب الذي صنعت من أجله بالشرف، وإرتكبت الجرائم في سبيل المحرور عليه ولهم في القوم وهو أن القصة لكل الفن السوفيتي الذي يسخر من مساوئه معه ما فعل القصة، ويغمر هذا الموضوع على الفنان والمخبر وفي سبيل مساوئ طلبة الصغار التي كانت مثلاً في التربية والتي كانت أقل جاذبية من استغلال الفرد للفرد ولقد جاءت هذه الأوبرا في إطار خطة لتقديم ثلاثة أوبرالية تتناول موضوع الحرية باعتبارها للحرية الروسية السوفيتية على أنها سلسلة أوبرات فاعل المعروفة باسم « عالم السيلونج » ، وأعطت هذه الأوبرا المخطوطات الحرة الداخلية الداخلية العربية الغيرة ، في جانب المصوغات الدخالية الغربية وأبرز التكرار القليل بشكل علمي للأديب المسرحي .. ولقد أصبح كتاب الغرب أن هذه الأوبرا هي القياس القياسي وإقام مسرح من أوبرا (غولشيك) له « ألبان برج » التي كانت قد صنعت في لينجراد قبل أن يبدأ شوستاكوفيتش في تخمين « القيدى » كانت هذا بالرغم من التلاعب الروسية الحقيقية الأصيلة التي وضع المؤلف بمصداقها على ألبان الأوبرا وهذه الحقيقة توضح كيف أن شوستاكوفيتش كان يعطيه موسيلاً حراً يكتب الفن للفن

المطرب جعلت ولأنه كان السندالية : الجيد القافية .. فكرة .. شباب مكسب وكانت جميعاً في الفترة الواقعة ما بين ١٩٢٩ - ١٩٣٥ ولحزت جميعاً بأن كان مرتبطاً بالموضوع الاشتراكي وهو المصير الذي يتطلب الألمان المرتبطة بالشعب وبالطبيعة المرافقة بالذات، ولتغلبا للعمل ويكون طسوة أدينا دون تعطيل علمي أو أي تعويض في لا قبله أو لشبهه الألمان السوفيتية المحررة ..

كزس شوستاكوفيتش أقل جهوده للتأليف الموسيقي دون غيره من الأنشطة الموسيقية لبدء من فجر الثلاثينيات ، ولقد جعل لنفسه سرطناً دائماً لمبدأه ليعبره مسطراً وأنه التي كانت قبل الثورة تسمى بولسويج . وبالرغم من ذلك فقد كان كبير السطر إلى مثل الاتحاد السوفيتي الشغل القديم من ذاته

تزوج شوستاكوفيتش في عام ١٩٢٩ من (نينا غارليفا غلزار) وكانت تعمل طيبة للأمرائن التعليمية ، وفي ١٩٣٦ رزق بأبنته (جاليا) .. كما أنه (ماسيم) الذي يحمل الآن كعازفه يانو ولقد أوركسترا برمودي يشتهر بتعليم أعمال والده فقد ولد عام ١٩٣٨ ..

المشارك شوستاكوفيتش يهوى الجدي في النشاط الاجتماعي للاتحاد السوفيتي . وفي عام ١٩٤٩ حين تولى الرئيس الأعلى السوفيتي ندينه لينجراد وركز اهتمامه في هذه الوظيفة على تكوين فرع شعبية (اتحاد المؤلفين السوفيت) ليدنه وكان في ذلك الوقت قد أصدر خارج الاتحاد السوفيتي كأكثر المؤلفين الشباب السوفيت كفاءة وموهبة وأصراً .. كما أن الأسبق للمهندس لستلين الشهير له في الفترة ما بين ١٩٣٦ و ١٩٣٥ جعله يترجم على عرض الشهرة في الاتحاد السوفيتي ..

ولا يستطيع بقدر أن ينفذ بالبرامج الفنية المقررة التي لديها الظروف السياسية والفكر السياسي لبلاده .

أما باليه « التمر الأخرج » فهو يستعرض مهرجانات الحصاد في مزرعة جماعية كويشة ويتكون من أبطال المزرعة الشباب ، ومن أعضاء حفلة موسيقية بنزورون الزرعة وينزورون من المعاصرة .. . ولقد كان هذا الباليه هو المحاولة المخلصة من جانب شوستاكوفيتش لرسم لوحة موسيقية متعمقة بالواقع للحياة السوفيتية . ولقد اكتسبت القالب الفن العلمية .. .

وعندما حلّ عام ١٩٣٦ ، كان هناك المصالحان قد أصبحا في محيط الشجاع والشهرة بالاعتماد السوفيتي لدرجة أن أوبرا « القيدي مائيت » التي كانت قد عرضت في جميع دور الأوبرا الشهيرة بالأمم السوفيتي قد تم اختيارها للعرض في الولايات المتحدة الأمريكية ضمن القصة التي صيغت « حجة بالأسلوب السوفيتي الأمريكي » .. . وصاحب ذلك المصالحان في المرحلة تتجهج على المواقف الموسيقية الشائبة ومنزلة القصة الحقيقية .. . على المثال الذي ظهر بتاريخ ٢٩ يناير .. . قال الناقد إن أوبرا « القيدي مائيت » هي طبقة وأبست موسيقا .. . وهجوم بشدة ما تقوم به من لشوية القصيدة البسارية أمام الفكر العالمي .. . كما انتقد المواقف البرجوازية الانتهازية القوية التي تعرضها .

ولما يتعلق بالباليه « التمر الأخرج » .. . فقد جاسته المقاتلة بحتوان « الفريد من سلال الباليه » .. . ووصف النقد العمل بأنه سافط وسوفي بدون شخصية .. . وبأسلوب رجعي .. . والضمير الخدعي هذا الهجوم على الأعمال الفنية الرائدة التي لا ترتبط إبداعاً بالحقائق السوفيتي المتعاصرة في المقام الطبقة المعاصرة والنظرية

الشعبوية .. . هو أن مواقع الدولة السوفيتية كانت مغلقة ومتعددة الفروع أمام هذه الأعمال التي سمعوا بالوجهة الشجون .. . فقد كانت الدولة مسخرة عن تطوير ونشر وتغذية الفكر القومي الاجتماعي والسياسي الجديد من أجل جهة داخلية متعاضدة في ظروف الحرب العظمى التي كانت تفتتة وظيفية المولوع .. . وبذلك وجد الحزب الشيوعي نفسه مسئولا عن التحكم بصرته في نوعية الفنون وطبيعة تأثيرها ولحقاً هذا التأثير على جماهير الشعب السوفيتي .. . ولقد أوضح من مقالات الرافضا التي استعرضها بتعمقها أنها لا تهاجم قدرة وسوعية وإمكانات شوستاكوفيتش الفنية ولكنها تهاجم وتطعن بمروره للموسيقية العلمية العلمية .. . وجهه للقوالب التقليدية التي لا تقدم الطبقة العاملة وغالبية جماهير الشعب .. . وكذلك التراجع بالأساليب عمليات الفن الغربية الرأسمالية والتي تهدف إلى القصة الثقافية الرفيعة الجديدة من إمكانية أن تدور ملايين البشر الكاديين .



كانت شوستاكوفيتش سيمفونيته الرابعة في عامي ١٩٣٥ و ١٩٣٦ .. . وبدأ في تدوين الأوركسترا على أنائها في ديسمبر عام ١٩٣٦ لتقدم بعد أيام قليلة لجماهير الموسيقى السيمفونية بأوركسترا لينتجوا القلندراني .. . ولكن العمل قوبل على الفور وهو لا يزال في تدوينه المتعسر ، بالهجوم الشيط لجمعية الدرجة أن شوستاكوفيتش الخطر أسخيه ، ولم يقدم العمل بعد ذلك إلا في عام ١٩٦١ .. . واضطر شوستاكوفيتش أن يتجه إلى كتابة الموسيقى الموزونة لموضوعات الثورة وكفاح الشعب ضد الامبريالية .. . وإلى الهجوم على الأكرسة القاسية والجميد مستقبل البعث في ظل الشيوعية العلمية .. . إلى آخر تلك من الموضوعات التي تميزت بها هذه الحفلة من الزمن في الاتحاد السوفيتي .. . ولي عام

الانسانية في القديم الأول .. أيام العاصير الجبروتية المكتسبة .. . وأدى هذا الموضوع إلى موضوع من الفضول والدموية إلى الحياة المرححة السعيدة .. أما السيمفونية الخامسة فقد اعتبرت توناً مثلك كعمل سيمفوني كبير الأهمية ينضج بالأحاساس الدرامي المتصنع الذي يعجز بالتوافق .. . والذي يحاول أن يتفهم منه ويتعلم من حياته وفلسفته .. . وهذا ما يعكس بشكل دقيق حق السيمفونية الخامسة التي كتبها عام ١٩٣٩ .. . والتي كانت عملاً سيمفونياً مهدى إلى لينين ومقدمة لفحص لنظيرته كتب « دياكونوفسكي » كلماتها بعنوان (لنين لينين) .. . وقام شوستاكوفيتش بتلحينه لتصبح الكورال الكبير الكامل مستطفاً فيه أفكاراً شيوعية مستلزمة من أفعال طائفة بين البسطاء من الناس .. . ولكن الفكرة استجذبت بعد ذلك من أجل إضفاء طابع سيمفوني أوركستري في كامل بقدرته لغاه يتكلم في ١٩٣٩ من خلال « أوركسترا » .. . يحضر الجزء الثاني : الجزء الأول : ما نرى أيقونة بالية القصر حتى أنه لا يوجد في كل موسيقا شوستاكوفيتش ما يوقظه حياة وروعة في التعبير .

كتب شوستاكوفيتش الموسيقي للعديد من الأفلام السوفيتية .. . ولكن القليل التي كتب خلالها سيمفونية الخامسة والسادسة شهدت في نفس الوقت كتابته للموسيقا التصويرية لمعد من الأفلام السينمائية بلغ عددها مائة .. . تناولت مواضيع عامة وبالأخص الروحانية .. وإلى جانب كتابته لحوارات التشيلو والبيانو من مقام راي صير عام ١٩٣٩ .. . فقد شهدت هذه الفترة اعتماداً كبيراً منه في أعمال كتابته موسيقا الحجرة .. . هذا وقد حرفه الدرامي السوفيتي الأول أنه الأول مرة صام ١٩٣٨ .. . وهو عمل يصنف بالحناء والبساطة والأخلاق الغشالية الطابع وهذا ما يتعارض تماماً مع أهداف

١٩٣٧ بدأ شوستاكوفيتش يكتب في سيمفونية الخامسة التي كتبها بعنوان : « إبداع سوفيتي عملي » كردة على نقد جيل .. . وهو عنوان يتهدد بمخبرج التوافق للفلسف والفكر والسياسي السوفيتي .

حدثت السيمفونية الخامسة علامة حامية في حياة شوستاكوفيتش الفنية فقد بدأت بها فترة جديدة في مهنة كروالها صوبيلدا يستعمل ألوان جديدة للغة الموسيقية .. . أو لخواص جديدة ووجهة نظر مستقلة .. . فالسيمفونية الخامسة هي العمل الأول الذي يدخل عليه ما سمي « بالحن الزايفي السوفيتي » الذي تضمن بالقصة لشوستاكوفيتش أساطير صوبيلدا الحديثة .. . وقد تمت هذه الفترة بعمل واحد المتسرح لا غير .. . هو الأوبريت الخفيفة العقل والبدن : « موسكو » وكان ذلك عام ١٩٤٨ .. . هذا في الوقت الذي كتب في نفس سيمفونياته في فترة وجيزة قبل ذلك في ١٩٤٨ بين ١٩٣٦ و ١٩٤٨ .. . وضع هذه السيمفونيات الخمس لغير كمال فترات الشخصية لنفسه .. . أي أنها تالية بحر فيها من شخصيته وأفكاره ومشاعره وأسلوبه الفني دون التزام يذكر بنظرية الدولة .. . أما بعد عام

١٩٤٨ فقد استمر شوستاكوفيتش في كتابة هذا اللون الأوركستري التميز في العديد من الرباعيات الفورية التي كانت تعبر أهم القوالب بالنسبة لتعبير الموسيقي . . . ولقد نجحت السيمفونية الخامسة عام ١٩٣٩ عند عرضها بالاكادمية السوفيتي بنفس الدرجة التي كانت سيمفونيه الأولى عام ١٩٣٩ قد أقيمتها من استقبال جماهيري متحمس .. . فقد كانت أحدث الأعمال المطورة بالنسبة لاجتماعه .. . فهي كلاسيكية القالب والتقليدية عظمياً منظرية في بنائها .. . ولقد كان أهم ما يشغل بال السوفيت هو الترويج أو الموضوع الأممي الذي ضمنه المؤلف لموسيقاه .. . وكان قد وصفه بأنه « لبنة الشخصية

الطام لهذا التومستوكوفتش لأنه يعتبر قد نجح في إحياء
 دراسة الحرب البشرية في كافة أنحاء العالم .. وهذا ما
 يتعارض مع نظرية الحرب الشيوعي الذي يطلب منا
 المصاعير .. وقد كانت المصاعير بمثابة وحشية
 ونسبة من أصول الحرب ، ولما كانت كانت عبء
 السيمفونية غير متلائمة مع التطلعات الإنسانية ..
 هذا بالرغم من أن هذه السيمفونية تطوق كثيرا أعلى
 الساحة الشهيرة للحنونة من الساحة الموسيقية ولا
 تضمن التصوير الحربي الذي يشار إليه سيمفونية
 لينين .. كما تعرض مفتحة الطبقة الثانية تطبقها
 المعركة الأولى من السيمفونية السادسة .. هذا
 بالانتماء إلى أنها لي خمس حركات بدلا من أربعة ..
 وهرما **بأنه** إلهام تومستوكوفتش في المرحلة الأخيرة من
 حياته **إلى كتابة الأعمال الطريقة القصيدة ..**

المختلفة من الأوركسترات الصغيرة .. وقد أعدت
 تومستوكوفتش هذه السيمفونية إلى الشعب السوفييتي
 مدينة لينين .. ويظهر هذا الإهداء كمنشور في
 عاظمي في برنامج عسكري في لوري في الحركة الأولى من
 السيمفونية بوجه خاص ، حيث استبدل الألف باسم
 الطاقم بلعن عسكري بالحق بين الشاعرين .. وعلوم
 بتكراره بأصوات عشرات الفرات مع زيادة تدريجية في قوة
 الصوت حيث تأتي فوجبة الإثبات تدريجيا عبرة من قوى
 الشر خاصة القوى القتالية .. ولقد اعتبر العمل
 إلهاما للثاني العليا للحرب القوية الوطنية .. وهو
 يستمر أكثر من سبعين دقيقة .. ولقد عزفت هذه
 السيمفونية مثبات الفرات في شتى نطاق العالم .. حتى
 اعتبرت أكثر الأعمال الموسيقية التي لم تروى **تؤلف**
 موسيقى معاصر على الإطلاق ..

التي هي السيمفونية السابعة التي كتبت أعمال موسيقية هبة إلى
 نفسه غير بين سيمفونته السابعة والثامنة .. وأنها في
 الترتيب الخاصة بين التوليد من الثانية وبداية كتابته
 السيمفونية الثامنة .. فقد أله في هذه الفترة إلى
 الأعمال الصغيرة من ناحية الضخامة الصوتية .. وهي
 موسيقى الجيتار ، والكتابة للأصوات البشرية ، بالرغم
 من أن قيمة تومستوكوفتش المعقدة ترتبط بأعماله
 الأوركسترالية ، وفي اليوم الأول التالي لانتهاء من
 سيمفونته السابعة بدأ في كتابة أوبرا ثلاثة عن رواية
 باسم جون يعقوب ، القامرون ، وهو موضوع يتناقض
 مع اهتماماته السابقة في سيمفونية لينين .. وهي
 أوبرا تشمل على فريق من اثنين منهم من الرجال ..
 ويؤدى موضوعها حول لأحد الفرق الذين يشنون
 باستعمال الموسيقى جدا علامات سرية .. ويسمى
 الفرق الخشوفى ، ابتلاء .. وقد كانت تومستوكوفتش
 قبل أن يكمل مسودات هذه الأوبرا .. وكان يكتب في

كانت السيمفونية السابعة الظروف بأسوأ سيمفونية
 لينين .. هي المكلفة لكتابة من السيمفونيات باسم
 (السيمفونيات البطولية) .. وكانت السيمفونية
 السابعة في نفس الوقت هي الأولى في ثلاثة أخرى من
 السيمفونيات تشمل على السابعة والثامنة والثامنة ..
 وتسمى سيمفونيات الحرب .. هذا بالرغم من أن
 سيمفونته الثامنة كانت للحرب بحد .. وهي
 كلاسيكية بسيطة .. وهزيمة الصير .. وروحية البناء في
 ثانيا وعشرون ..

كتب سيمفونته الثامنة بعد عام ونصف من ظهور
 سيمفونية لينين .. ولم تحقق نجاحا سريحا في الاتحاد
 السوفيتي ، ويرجع ذلك إلى أغلب الظن إلى أن موضوعها
 الداخلي يعتبر شكوكا كبيرة في معنى الالتزام بالخط
 الاشتراكي .. والمقصود الذي يوضح الكثير من هذه
 السيمفونية هو الشكوك الشديد .. الذي يعتبره بعض

تأسست بتوجيه من الكورال والمعلمين المتفرجين والأورسترا الكامل .. ولكن .. عمل على جميع التوجهات ، جاءت ميثاقته الخاصة من وجهة نظر القائد لدعوة التراث ، وهي عمل خفيف مرجع لتصور للاستراتيجية البناء والأسلوب ، يكاد يكون بمثابة الميثاقية للفرد الفنون عشر ... والخط مكتوب بالأورسترا الخط بدون فستاتة في العهد ..



كان أهم ما جعل العالم أصبح يتعاطف مع شوستاكوفيتش ، هو ما حدث له من هجرة وأخواب على يد الحزب الشيوعي السوفيتي .. والقصة هي أن سنوات الحرب الثانية والسنين القلبيين قد شغلت اهتمام الصحافة الحرب من الفن في الاتحاد السوفيتي ، وتركت الاهتمام على رعاية الدولة والنظام ، وتكوين الاقتصاد الذي كان يسود من اهتمام الحزب .. فأصبحت هذه السنوات ، بالأساس للثلاثين السوفيت الكيويون ، سنوات حرية والطلاقة في التعبير .. ولذلك بعد أن انتاح شوستاكوفيتش لوضع جدار مع راحة الصداقة ، والقيم العلمية ، والتعبير المعهود من أجل الفن نفسه .. وانهت هذه السنوات الأعمال التي وصفت بالثقافة والحداثة والتعبير العلمي .. والأعمال الرئيسية من هذه الفترة هي : - التريامي التوتري الثالث .. وقد نشره عام ١٩٤٦ .. التريامو القوي والأورسترا من مقام لا صغير .. وقد ألفه عام ١٩٤٨ . المجموعة الثالثة (من الشعر الشعبي اليهودي) . وقد قام الحزب إسرائيلي فلول هذا الفترة بتأسيس الشك والاهتمام .. وهي تلك التي الكثر جدا .. فقد حرم عرف هذه المؤلفات .. واستمر الحصر على الصلبي الآخرين . الذين يعتبرون من أعظم ما شهدته التراث

فمن الوقت ٦ أعينات لتوضيح التحولات من ٥ إلى ٥ ، بيرت ٥ ، ٥ ، شكيبر ، بعد أن كان قد تعلم اللغة الانجليزية في بداية الأربعينات .. وأيه بعد ذلك إلى الأسلوب الشاعري في الأعلى بعد المرحلة الصغرى التي مر بها قبل ذلك .. وكانت أعظم ما كتب في مجال الشطين هي : (أعينات من الشعر الشعبي اليهودي) عام ١٩٤٨ . (٧ أعينات رومانسية) عام ١٩٥٢ .

كان شوستاكوفيتش عازفا على البيانو ، مما يمكنه من الكتابة لأنه البيان بالان وسهولة .. ومع ذلك ، فقد كانت كتابته قليلة جدا هذه الآلة .. منها ميثاقته البيانو ، لكنها في عهد حياته الفنية الشائعة ، وكتب بعدها يست عازفا سنة السونات الثانية عام ١٩٤٥ . وهي عمل عام في تراث الموسيقى ، وتتكون من ثلاث حركات كلاسيكية البناء تتنقل على مقامات شاعري في غاية وفي قالب التريامو ، كما شهدت سنوات الحرب الأخيرة أرقى مؤلفاته لبيقة الحصر وعلى الأصغر الرياضية الثمانية التي تتنقل في حركاتها الثانية على طابع إغالي له وإن موسيقى من .. وكتب أيضا من هذه الأعمال ثلاثة البيانو الصغير من أعظم وأقيم مؤلفاته التي اتسم بالتعبير العاطفي الناجم من اهتمام القلب ، وهي تتنقل مع ميثاقته الخاصة في الكثير من الأفكار ووسائل التعبير .

وحدث ميثاقته لبيحة الشهيرة .. وأنها هي الجصاصري الساعن ، وإزاحة الفكر والاعطى بالوطن وبمسألة الدولة .. أنت ميثاقته الخاصة بطوبى الفنية ومعارضة الحكم كذا مقارنا .. وتوقع العالم من شوستاكوفيتش عملا فنيا يروج به حياته الفنية . كان عام ١٩٤٤ . فكر شوستاكوفيتش في لسانه لسان

والعلاقات لوجدنا لها تناسلي بشكل عظيم مع تعليم الدولة ومطالعات سياستها ، وهذا ما يوضح من أهمية هذه الأعمال التي أصبحت شهيرة في ثقافة أبناء العالم :

- « مسقطوا بيرولين » ... وانشج عام 1919 .
- « بيلسكي » ... وانشج عام 1940 . « عام 1919
- القدي لا ينس » ... وانشج عام 1949 .

لما أعمال الكتلة التي كتبت في هذه الفترة ، فلم تكن مختلفة في مواضيعها وقد حصلت على شعبية كبيرة لأنها تناولت طبيعة العصور من الشعب والقياد ... وأهل الطبقة العاملة . وكان أهم ما ألفه شوستاكوفيتش من هذه المؤلفات هي ما كتبه بعد سنوات الحرب ، « لأنها تناولت الحياة متأثرة استلواها من الشوستاكوڤيتش » « القصصية اللاهوتية » وأمدتها للأصوات البشرية (1949) ، كما كتب عملا غير اكتمل جليا عملا شوستاكوفيتش وهو (القديس كاتينا) .. في السنوات التالية لا يفصل من القديس غناه دينيا ، ولكنه غناه الوطن الذي يحمل أصل الدين في مثل هذه الأعمال . وكان موضوع هذا القديس التناسلي هم (الحبيبة من الوطن) وقد انجزه عام 1949 بعد أن بدأ على ألمان شعيا روسية . وبعد آخر عام جدير بالثناء هو « الحبة للعلاقات » وكان من قالب الأورتوريو ، وهو من أهم نواقيس الغناء الديني السحي . وكانت جعل منه حياة الوطن والشعب والطريقة الدولة . وقد جاء هذا العمل استجابة للحزب ولشباب مع حركة التعبير التي قامت بزراعة الطلائع المدمرة في ولاية ستالينجراد . وقد جاء هذا العمل كبيرا عظيما ، وحظته لقيم مثالية في المؤلفات الموسيقي ما يثبت أن شوستاكوفيتش كان دائما مواثقا مثاليا يجب بلاءه وتفعلي بأهله وأهله .. ولكنه كان يكثر في الطاعة العمياء للحزب ... وفي البحث العام

الموسيقي على الإطلاق ، حتى عام 1949 عندما عانت مناقشات طويلة ومستمرة حول الجرم الذي ارتكبه المؤلف .. وكان النقد القاسي يتركز على الكثير من أعمال شوستاكوفيتش وغيره من الفنانين وخاصة الأعمال التي انجزت في سنوات الحرب مثل الرباعيات الوركالية الثانية والثالثة .. والسينفونيتين الخامسة والثامنة .. وأهم شوستاكوفيتش مرة أخرى ، مع غيره من الفنانين السوفيت ، بأنه « طغى الشعب » ، « به شكلي » في ابتداعه .

توقفت أعمال شوستاكوفيتش عن التطور في أربع المجالات الرئيسية ، فقد عاينه الحرب ، ابتعدت عن الحياة الموسيقية .. والأند فسر كان إغتراف من نصيبه وبعد موسكو الموسيقي (الكسندر) ... واستمر العمل كذلك حتى عام 1960 ، وكان شوستاكوفيتش فكر في الأمر مليا ، وانصرف إلى العمل في مجال فني آخر للحزب والشعب السوفيي ، فأنه في بداية الستينات اختلف عن الخط السياسي المتبع في المؤلفات السوفيتية .. وإن « الموسيقي يجب ألا تكون العبرة في أيدي المتعلمين للمصداق .. ولكنها يجب أن تصبح لغة اجتماعية خالصة ، تقدم البشرية في صراعها من أجل مستقبل أفضل » .

كانت جهود شوستاكوفيتش في مجال التأليف الموسيقي قد ارتكزت في مجال خط ، وذلك بعد عام 1949 عندما قام الحزب الشيوعي بإرجاع نتائج الثورة في فترة الحرب العالمية الثانية . وتطور هذا المجال في : - تأليف موسيقا تصويرية للأفلام .. وكتابة الأعمال الدرامية الأوركستراية الكبيرة من قالب الغنائية (الكنتاتا) « والأورتوريو . وأصل ذلك يكون عمليا لأي مؤلف موسيقي .. ولكن إذا ما راجعنا مواضيع هذه الأعمال

ما جعل من هذا العمل ثورة ثقافية في الأقطار السوفيتي .
ففي الآصوام التالية لمراس هذه السيمفونية ، قام
القائدون السوفيت المعطرون والمحررون على السواء .
في حوز من الحرية . بتأليف مستقل الموسيقى السوفيتية في
الصدام الجميع على نسوة هذا الانحلال المجهز
للسيمفونية كوفتش . وبالرغم من ان شوستاكوفتش لم
يصبح بانيء من التواضع الذي كسر عنه هذه
السيمفونية الا انه وصلها بأنه « تصوير المواقف
الانسانية والشاعر البشرية » . . . وهذا ما يؤكد انها لا
تصور « الصدام الحادة على الموت » كما ذكر حاتم الحرب
الشعبي في ذلك الوقت .

والسيمفونية العاشرة هذه عبارة عن عمل فطيم
للأوركسترا السيمفوني الكبير . . . يتفرق عزفها حين
الليلة ومن أربع حركات مختلفة . جاءت كملعبة
انطلاق على القطار ما يوردها بعد السيمفونية السابعة
التي وصفها بأنها « مسطرة ومزوجة » . والشاعر القوية
المتشعبة في كل حركة من هذه السيمفونية لتعمل في
الشعر الذي يوز المسجع ، فضلا عن ان شوستاكوفتش
كان يعالج كل هذه الأنغام بالتطوير والبناء في صناعة
موسيقية شديدة التطور . . . وقد استمر بعد ذلك الكثير
من الفنان هذه السيمفونية في أعمال أخرى له شهدت
نجاحا كبيرا اشتركت مع هذه السيمفونية في انها أعمال
فنية وليست موجهة . . . ومن أهم هذه الأعمال : -
كونشرتو التشيلو والأوركسترا الذي كتبه عام ١٩٥٩ ،
والرباعية الوترية الثالثة التي لمزمها عام ١٩٦٠ .

كانت حياة شوستاكوفتش الخاصة قليل مصورا
متعارضة لما للثقافة السوفيتية والجمعية القوية لهيئة
الموسيقية فقد عام ١٩٥٦ كان يقسم في موسكو
بصلة دالية . ولم يكن يختار هذه الشابة الا لتعمل .

عن كل ما لا يقدم حركة القوية والشعب . . ولما هو
جدير بالذكر ان مثل هذه الأعمال كان كثيرا ما تلقى
التصحيح الفني . . وهذا ما يتفصح من أعمال
شوستاكوفتش التي كتبها عندما أطلقت هذه التكاليف
الموسيقى الحرة في سنوات الأربعين . وهي الأعمال التي
ترتبط بالقرن الموسيقي العالمي . وبالصناعة للموسيقى
المتطورة . وبالصدام الموسيقي الكلاسيكي المتطور
والبعيد عن التعبير القليل . . ومن الجدير بالذكر ان
الأمر والحيرة التي شعر بها شوستاكوفتش في سنواته
الأخرة فضلا منه لغيرا موسيقيا وطيفا اميلا مع حرية
في إنشاء الشكل والقصود الموسيقية .

حرم الحرب شوستاكوفتش من كرامة حياته الفنية
جانبية في ابد عام ١٩٤٨ كما ذكرنا من قبل . هذا الى
جانب القلة من متعصب بالستالين . ولكن لا نريد
لها استطاع ان يبع الفنان من كرامة ذاته النفسية على
الأقل والتفريق بعد ذلك . رثاه يوشكا ستالين وبع
الشاعر من كتابة الشعر . . ولا الموسيقى من تأليفه
الأتمام . وكل ما هناك ان السلطة كانت من سبب
مزاجات شوستاكوفتش من اسباع الجدايم كعقاب له
على حرية الشخصية في التعبير المألوف الذي يراه
مناسبا لا يذبح الفني . . ولهم هنا من ان شوستاكوفتش
كتب اعظم أعمال في فترة التطور هذه . ففي بين عام
١٩٤٨ و عام ١٩٥٢ . كتب ٢٨ عملا من نوع القدمات
والفوجات السيمفونية القصيرة لعشر أعمالا فنية عمالية
الفنية . . وفي عام ١٩٥٢ . أتم رسامتين ورسولتين
(الرباعية والخمسة) . وابعد (متوازيات بوشكين) . اما
عام ١٩٥٢ . فقد صرح الحرب بعزف سيمفونيه
العاشرة التي كان قد كتبها في هذه الفترة والتي تفرق على
ما كتب فيها وبعد ما من السيمفونيات حتى ان الكثيرين
من الفنان يعتبرونها اعظم مؤلفاته على الإطلاق . وهذا

البياتو والآوركسترا باسم (٢) الذي أنتجته عام ١٩٥٧ .. وبين كل من هذين العملين يروج الشباب والحفا والزناقة التي كانت تعبر أعماله الأولى .

وفي مجال الكتابة السمفونية ، جاءت كبل من سمفونية الخدية عشرة والثانية عشرة متطرفة فدا مع سابقها (الثالثة) في أنها يتضمنان برامج ، ولكن منها موضوع يجعلها أقرب إلى القصيدة السمفونية منها إلى السمفونية . وكل من هذين السمفونيين ترتبط بأحداث فترات ياد هذه الفترة في الآراء السوفيتي ، فقد كتب السمفونية الخدية عشرة عام ١٩٥٧ بقيادة العبد الإبراهيمي الثيرة .. وهي تشمل على سرود موسيقى للأحداث الثيرة الشهيرة في عام ١٩٠٥ . وترتبط بحولها الأربع دون بروف ، والعمل الصغارون الآلية لأحداثها الثلاثة الأخيرة :
- ميدان النصر - أيلر - الثوري - إيلار ..

وهي سمفونية طريقة شبه بالقصيدة الموسيقية التي تروي الأحداث بالأرقام ونظير الغالب السمفوني لأحداث الرواية .. ولقد رمز شوستاكوفيتش لأحداث بالخان ثورية وشعبية شائعة بالأفك السوفيتي .. ومن الجدير بالذكر أنه كان مولدا بالثقافة الثقافية والفكرية النظرية البلشفية ، وهذا ما جعله ينطلق في هذا العمل لتعبير عن أحداث الثورة وفقا لثقافته الثورية في هذا المجال ..

أكمل شوستاكوفيتش سمفونيه الثانية عشرة بعد ذلك بأربع سنوات ولكن فيها من تحقيق هدفه القيم وهو إعداد عمل سمفوني عظيم إلى اسم لينين وإلى أحداث ليرة ١٩١٧ .. ولا تنضم هذه السمفونية بالرواية

أما لستراو ، فقد ظلت بلد الأم الذي ارتبط به دائما بألحان العواطف والفكرات ، وفيها كان يقدم أعماله الموسيقية الخاصة الأولى من : كان بكره السفر ، كليا من رحلاته في خارج الاتحاد السوفيتي كانت أقل كثيرا من تلك التي قام بها داخله للموسيقون السوفيت . ومن أهم رحلاته إلى الخارج ، كانت زيارته لألمانيا حيث جلس فترة ، بعد أن حضر مسابقة وارسو الشهيرة عام ١٩٥٧ .. وفي عام ١٩٥٨ ، قام بزيارة تركيا ، مع وفد من الفنانين السوفيت .

اشتهر شوستاكوفيتش بملكه من أصل السلام ، وكان عضوا بارزا بالوفد السوفيتي في مؤتمرات السلام العالمية التي عقدت بكل من نيويورك وباريس وفيينا في ١٩٥٩ - ١٩٥٠ ، ١٩٥٥ ، وفي عام ١٩٥٨ سافر إلى أطول رحلة له إلى الخارج وأسلم الجوائز الشخصية بألمانيا سالتا سيبيليا بروما ، ثم الذكريات العشرية من جمعية السفيرة بالقطر ، وزار فرنسا التي منحت فيها بعد الجائزة الرقيم التي ، أما بلاده ، فقد منحتة عام ١٩٥١ اعظم تكريم عندما قلده درجة « فنان الشعب » لأفك السوفيتي . وبعد ذلك بشهور حصل على جائزة لينين للسلام كتكريم لجهوده الموسيقية في المنح السوفيتي . أما حياته الخاصة ، فقد شهدت ألاما حزينة في نفس عام ١٩٥٥ قلته زوجته الأولى . وقد تزوج من « مارجلاريتا كايوفا » بعد ذلك بعامين وكانت تعمل مدرسة ، في الوقت الذي كان ابنه « ماكسيم » قد شق طريقه في عالم الموسيقى كعازف بارع ومرحلي ونجاح القيانو . ومن الجدير بالذكر ، أن شوستاكوفيتش كتب الكثير من أعماله الكبرى لقيانو بهدف أن يعزفها له ابنه ماكسيم كتمه كغاية لا تنزل للكاشيرين من عظمة المؤلفين .. ومن أهم عمله لأعمال : كونشرتو لآلي بيانو (١٩٥٣) ، كونشرتو

والترانج بغير الفرصة التي توفر بها سابقها ..
ولكنها القصر في طوقها الزمني ، ولا تحمل حركاتها الأربع
عشرون وحدة لوتجوسحات ثورية .. ولكنها مع ذلك
توفر بصير حي من الثورة وتطورها من خلال الأناشيد
والقرارات التي كانت سالكة ومرتبطة بالثورة السورية
منذ عام ١٩٦٧ .. هذا فضلا عن الأغاني الثورية التي
لصحت لبنين - وبالمزج من نجاح وفشلية هائلين
السوريين الأحرار لا إيمان إلى السورى القوي الذي
وجدت إليه السيمفونية المثلثة سور من ناحية جودة
البداء السيمفوني وصحة الكتابة الموسيقية - فمن ناحية
العمل المائطي في التعبير ..

كتب شوستاكوفتش كونشرتو لثلاثين والآوركسترا

عام ١٩٥٩ عمل شوستوف في حال .. وعمل أربع
الأسلوب التي لسيمفونية الطويلة .. وقد تم العمل
الطاقة أن هذا العمل يعتبر أول مؤلفات شوستاكوفتش
على الإطلاق .. ولقد كتب هذا العمل بالتعاون مع
أعظم عازلي التشيلو المعاصرين .. وهو السوفيتي

رومنووفتش ، وهذا ما جعله مفضيا لأفضل أساليب
الكتابة من ناحية التعبير الموسيقي المبدع لهذه الآلة
العظيمة .. ولقد تعاون رومنووفتش مع
شوستاكوفتش مرة ثانية عندما كتب الكونشرتو الثاني
لثلاثين والآوركسترا عام ١٩٦٩ وهو الكونشرتو الذي
يتميز بكتابة جريئة لثلاثين كوتر بدون الآوركسترا
تشكل مكان الحركة الثالثة .. بينما تنحى الحركة الثانية
بأفان عاطفية معبرة .. أما الحركتان الأولى والرابعة -
فهما التميزان بحسوس متكاملين بسون الشيلو المفرد
والآوركسترا الكامل يتوسطه طابع الكفاءة والتعبير
والبناء الجيد ..

أبرزت أعمال شوستاكوفتش في السبعينات بالثراء
حديث عاقل في الصلابة التطورية وإلى تطوير المفردات
والوان التوزيع الأوركستراي . ولقد اتضح هذا الاتكاد
اصحاب العالم الموسيقي الغربي الذي اعتبر مؤلفاته هذه
أصفاة إلى أعمارهم التي تهدف إلى خلق فن موسيقي
عالي جديد يرتبط بالسان القرن العشرين الذي يعرف
بفكر أوروبي ما يختلف عن مكتسبات الإنسان في العصور
القديمة .. ولقد كان اهتمام الجداير في العالم الغربي
بالأعمال شوستاكوفتش منذ أعماله الأولى - لأنه يبرز من
علاقاته كصلاحي تتطرق على يديه لغزيب موسيقية في الجهد
قومي عاقل لا يفتقر عليها إلا من عاقل لغزيب الفكرية
والاقتصادية والسياسية والموسيقية على السواء ..
بالشؤون هذه المناروب برده عناصر في أعمال الطويلة
العصية - رغم أن ملامح قوة شخصيته الموسيقية
القصص حي في موسيقاه الحقيقية الشائعة التي كتبها
شخصه ككتب السوفيت العساة والذي يستعرض
أعمال شوستاكوفتش كثيرا بلطف على الفور أن كلا
منها يتميز على ملامح من أعماله السابقة - بكونها جميع
أصفاة وفكرية وتطوير وتتميل .. هذا مع أصفاة لا تفتقر
له من النصح في مرحلة التالية ..

كتب شوستاكوفتش سيمفونية الثالثة عشرة في عام
١٩٦٧ .. وهي عمل ضخم يذكر التسع بأعماله
الأولى التي كتبها في قالب الثانية (الكنتا) .. وهي
تتمثل على غناء مفرد للبحر - وغناء جماعي من
قصور الرحيل (الباص أيضا) - بالإضافة إلى
الأوركسترا الكامل ، وهو توزيع غريب وجديد على
الترات الموسيقي في مجالات الكتابة السيمفونية . كما
أنه يتناول موضوعها عندما يشرحه بالموسيقى والغناء - إلا
أن في هذه الرد لا يرتبط بالدولة واعتدائها بقدر ما يرتبط
بشائعه واعتباره الشخصي ..

ومعاناته .. ويشتمل هذا الرقاعي القريب على خمس حركات تعزف بدون توقف .. وتضمن موسيقيا متعاقبة من أشكال الجيب في أوروبا (القليل ماكنيت) ، ومن عام الثمانينيات ليناكو (عمل رقم ١٧) .

يعتبر الرقاعي الثوري رقم ١٧ لثومستادكوشتن تعزيفا لصاحبه الموسيقية .. وتلخيصا لأصوله المتفرع الانتماءات في الاندفاع الموسيقي . فقد كتب هذا الرقاعي عام ١٩١٤ ، ولقد أسس لهذه الكثير من المؤلفين في الغرب عندما عرفوا أول مرة ، لأنه يتضمن مزيجا من أصاليب الكتابة الأوروبية الغربية من ناحية ، والواقعية الشعبية من ناحية أخرى .. فهو يشتمل على

الخصائص الأصلية الجبل والشتات الخلفي للأشكال كموسيقيا القرن التاسع عشر التي تقدم قطعة القرن الموسيقي القومي الأمريكي ، وهي في نفس الوقت توضح أيضا أصولا موسيقية لأصل بالموسيقى الشعبية الأمريكية ، من ناحية الخصائص والغالب ، هذه الرقابة تتضمن قواعد كثيرة مكتوبة بالأسلوب السريالي الحديث الذي يتفق فيه شونبيرج حتى اعتبر مطلقا السيمفونية المحيرة التي كان شونبيرج قد كتبها في السنة عام ١٩٠٦ .. وألهم هذا هو أن ثومستادكوشتن قدم مزيجا من أصاليب موسيقية متعددة بعضها وهي للقرن التاسع عشر وترقى عنه السلطة في الاتحاد الموسيقي .. والخصائص الأخرى حديث متطور ميراثي حالي .. كل ذلك في عمل واحد هو الرقابة الثورية رقم ١٧ .. ولقد تكرر تجربة ثومستادكوشتن في استخدام الأسلوب السريالي الحديث من خلال سيمفونيه الرقابة عشرة .. والسوونديه لثيوليه وإليانو عمل رقم ١٣١ .

وفي السنينيات أيضا ، كتب ثومستادكوشتن الموسيقا التصويرية ١٩١٤ موسيقيا عالية شهرة توضح استمرارية قوية عالية ، حاول بها الاتحاد الموسيقي أن ينافس هوليوود في إنتاج الأفلام متسورا ومجانا وعادة لتكامل فيها الفنون الغرامية والموسيقية في أعلى المستويات .. ولقد حققت هذه الموسيقا الشهيرة لثومستادكوشتن نجاحا عالميا عارفا ، وشهرة جامعية في العالم أجمع .. ومن أهم هذه الأفلام السينمائية :

١ - خمسة أيام وعش ليل (١٩٦٠) .. وفيلم
٢ - حاضرات ، عن ترجمة للأصاليب الموسيقي الشهير
بأستورك .

تعتبر الرقابيات الثورية لثومستادكوشتن من النوع ما اندج في حياته الموسيقية على الأشكال وكان قد كتب أهمها في السنينيات أيضا .. وهي تشمل الموسيقي الشخصي العلمي التجريد الذي لا يربط بين الرقابة ، ونظريات الدولة أو الطبيعة المأساة .. ولكنها القليلة موسيقية متطورة عالية الصيغة ، وهذا ما جعلها تعلم بنجاح ساحل في دول الغرب محقة لواقعها المربد من الأهم على المستوى الفني الحديث .. ومن المثير بالذات أن اثنين من هذه الرقابيات توضح بعض ماضي خاص بالثقافة .. ورقابة واحدة تشتمل على لحانات من أشكال واردة في أعمال سابقة له .. أما ربابته الثورية الثانية ، فقد كتبها ثومستادكوشتن إيديا توسون بالكتابة الشرقية كترجمة لصحاحها الثانية في الحرب العالمية الثانية . ويرجع الفد أن هذا الرقاعي الثوري يشتمل مذكريات شخصية فيها المؤلف بالموسيقى لشدة تعبيرها العاطفي الخزين عن القرا والآن ١٩٧٠م . وهو التصوير الذي كان ثومستادكوشتن يتفق فيه عندما يحير من نفسه

الجماعية التي تقدم الطبقة العاملة والبناء الفاعل . .
 وأولا شوشالوفتش . ما أعطت العالم نظرة مقارنة بين
 لترات القرن التاسع عشر . . والأوضاع الحديثة في
 مجالات موسيقى العلم والفن والبناء . لأن موسيقى
 تشتمل على مزيج هذه الأساليب .

ومن خلال لترات شوشالوفتش العظيم ، أعطت
 لأبناء الجيل الأصغر من المؤلفين السوفيت فرص طرق
 أبواب الموسيقى الحديثة . . والأشياء في اتجاه الموسيقى
 الإلكترونية المعاصرة . . هذا إلى جانب كتابة الموسيقى



لم يتفق سوى الحلق الباري شبة من لا شيء ، ولم
يبت العلم قط من فروع فقد بول الصغر المحدث من
حصر النبذة ، وحصر النبذة من العرب ، والعرب
من الأمازيق والحفوة وغيرهما ، والأمازيق من قدامى
المصريين ، ولو أن الكتابة انطردت قبل قدامى المصريين
لعرفنا من خطي المصريون بنسبهم .

ولذا قلنا ، إذا ابتغينا حروف سبيلولوجيا العرب ،
أي علم وظائف الأعضاء أي توهميه ، وجدنا أنفسنا
مضطرين ، في كل مسطرة لمعقوبة ، إلى العودة إلى
الأمازيق ، أي بقية خاصة إلى فلاسفتهم الآريين ،
وأصلهم الرواة ، في محاولة ليل ما أصعب العرب إلى
التعويض عن الترميز أو التفتيح أو الاصطفا .

وإذا اتخذنا الحيوان أو الإنسان مكون من مادة تتكون
وتتلف وتظم وتطغ وتطغ وتطغ ، فتواتين نحن في مصدر
الشيء ، فلهذا يصعب علينا معرفة إعراف مفهوم اللغة
فقد التقاضوا نولهم لم يتصلوا إلى وسائل التمثيل الدقيقة
التي ألفت حديثا قديما من الصور على أديمها ، وإذا
ظلت اللغة إلى الآن عاجلة بسرية ومغسوة مطبق .

الدرس النظري للخطبة في اللغة بركة غلبه في

ويمكن القول إن تاريخ الخطب اليوناني بدأ بدرسني
فيلسوف جاور حيث إن إعرافا لثمة مديا وبصفة خاصة من
قور ، ولكنه تيز من مؤلفات علماء هاتين القرنين أنهم
انكروا بطلاسة سبطهم أو صاعسروهم ، فتكلموا
القرنين الأربعة أو العشرة القرنين تسديان حافة ، قبل
سخرارية ، حيث إن إعرافا وسخرارية تعاصرا على وجه
التقريب ، وأنها بعدا من ظروف لغافية متساكة وانطقت
بها كل في ميدانه .

بدأت التأملات الفلسفية تظهر في إعراف العالم
الأمريكي أكثر من ظهورها في مراكزه بآلتها ، وورثت

الحواء ، وفي العشرين سطحا بأنه الله ، وفرد الكون
خسة عناصر أهمها النار .

والفا ما يلتفت نظريا هو أن هذا الفيلسوف الباطني
والرياضي الشاعر قدس رقم (أربعة) وهذه الرقم
الكامل لأنه مجموع وحاصل ضرب قسميه في آن
واحد . ومع أن مدرسته كانت إلى كون من الانشائية
وحلت بعد وفاته وبحرته لأسباب سياسية ، إلا أنها
قلت على شكل حائكة مبرجة كنان فاعلج الفكرة في
سياسة إيطالية الجيوبية حيث حائلها . وامتد نفوذها إلى
مدرستي فيندوس وإفيسطو رأس أبطراط ، التي حددت
الأيام الخاصة في الأمراض فحائلها أركانها بوحها فما
مواضع معينة . وإلى أبنائنا الذي حدد العناصر
خلة (أربعة) أنه الرقم الكامل .

فكان أبنائنا فيلادلفيا فيلادلفوس الخطيب (الفيلادلفيا)
الذي لقب بـ " الطبيب فيلادلفوس " قسم هذا العالم
الجسد إلى أربع عناصر : الرأس ووضع فيها مركز
الروح ، والقلب حيث مركز الحس ، والبصرة التي
ركزت فيها الوظائف النباتية ، والبصرة التي اعتمدت
بالاعجاب . ومن أهم استنتاجاته أن الدماغ هو مركز
الفكر ، وهو البروي الذي القيد الفلاسوفون وأبطراط
وعبارته أرسطاطاليس بالبرويالون الذين عاقدوا إلى
النظرية الساقطة القائلة بأن مركز الفكر هو القلب .

وقد ذهب الفلاسوفون إلى أن كل العلاقات عطلت من
الله والأروحي ، وأن الأرضي نشأت من البحر وتتعدد
إليه . وأطلق القول في الكيفيات الفلاسوفية : السواد
والبيض والظلمة والبراءة والحرمة والقسوة . والفكر
والصغر . . الخ . فلبه الصفة بالبروان بين قوى

أسس جاكس الكون على الله . فكل إن الله سبب
الكون الأول وهو قوة غريزية وروحية حية بحدثة
الشمس والكويكبات وهي مبدأ الحركة والفكر . وتقبل
الحرارة ناشتة عن الرطوبة . والخصب سبب التوت ،
وأنهم أن الله مصلية لا فروع فيها وإقيدة للقدرة إلى
ملا نهاية . ومن قوله الكونية : إن أصلهم شيء . هو
القدرة لأنه يجري الكون ، وأصل شيء . هو الذي لأنه
يرجع إلى كل مكان . وأحكم شيء . هو الزمن لأنه بين
كل شيء . وأصعب شيء . هو معرفة الذات .

وبالمنطق فطد جنتج لثقبينس^{١٥} إلى أن
المعطيات كلها من القوى بالثقب والتخيل بواسطة
الحركة الأولية التي هي قانون الكون حيث إن لا شيء
يكون حركة . فكل هذه القوى صار نارا ، وفيه بالثقب
أصبح وإذا لم يحدا لم صاء لم أرسطالم حصل .
الخ .

أما فيلادلفوس (القرن السادس ك . م) الذي
قبل هذه إن اسمه مشتق من اسم الكعبة الفلاسوفية
(بيليا) . فقد روى عنه العجب العجيب بوصفه
القاضي بحدثة الآليات . وقد زار مصر سنوات طويلة
سعيدا لعلم وفرد أنه ابن أبي أصيبعة صفحات ورد
فيها : « إن فيلادلفوس أخذ الحكمة عن سليمان بن
داود عليها السلام وقال قد أعيد الحكمة لفلان من
المصريين ، وله في نقد العلم وتاريخه على خواص الهند
ومراتبه رجز عمية وأغراض بيضاء » . فقبل فيلادلفوس
صاحب نظرية مربع وتر البوانية الفلاسوفية - الكونية
خاصة لقوانين الأرقام ، وأن بأن الشاخص والنظام مما
المكان الشيطان الكون . ووصف القلب بأنه بطل
الأرض ، والبروم بأنه النار ، والبصرة الأسطح بأنه

[illegible]

وأخيراً فليذكر المؤلفون بطريق (م - ١٦) - (١٧) - (١٨) :
 ١٦ - (١٧) - (١٨) : أير الطريقة السلفية ، وإلا كان جدياً متجسداً
 بجان الله الحاصل في الدنيا كل قوى الكائنات والقيودها ،
 عزائلي الخرافة عن أيا نتيجة لتبسيط لطوي من القدرات
 التي لا يمكن كسرها ، وأكثر وحدة البدن التي أسس
 بها الإنسان نفسه .

[illegible]

لقد ذكرت أن طريقة العناصر الأربعة هي التي طبقت على الأهرام - وهي التي انقسم إليها العرب - فليقلد هذا المثال لحقيقة هذه العناصر كما توهمها القدماء وقد

وقالت لواء تعليمه أن التكون مني من أربعة أربعة لا
يمكن التمييز أو تفرعها ، وهي الحصول الأوسع
بنتائجها وتجميعها على أشكال مختلفة ونسب مختلفة ،
وإن هذا الاسترجاع صانع القوانين العقلية والتفكير ، وفي
هذا أثر واضح لفقدان رقم أربعة النابعة عن تعاليم
عظيميوس . وهي الفقدان التي جعلت أيضا في هذا
الاعطال والأربعة التي كانت في هذا حاله .

وهذه الطريقة التي تلبس بعض الفلاسفة النظريات
الكمالية الحديثة من حيث الجناح والناظر، وبحث
التي تتسم بالكمية الأمريكية، هي أصل الطريقة
التي الاندلس يستطيع تحويلها لعلها التي بعض
التي تلبس، وهي الكيفية التي تلبس الكيمياء
التي تلبس ومنها التي تلبس

أوروبا 2000 حلاً، يوافق البرلمان الأوروبي على عدم
 وجوده من العناصر الخارجين بين الكائنات الحية والغير
 الحية، مع عدم التكامل في (أ) سنة 1994 في
 (ب) السلي الشهير بشهرته الفكرية، وعدم التوافق
 النظريات العلمية أو بالأحرى الفلسفة، معاً باستيف
 التكوين Preformation، أي بأن الكائن مكون
 من أنوع لا تنحصر لها من الجزيئات، إضافة عدد
 الكائنات المختلفة وطولها ثلاثة أضعافها، ولكنها من
 أصغر بحيث لا تظهر إلا إذا تدعى فيها عدد عظيم،
 إن عملية الحلق ما هي إلا أجمع عدد عظيم من تلك
 الجزيئات المختلفة وأن أسيجة الجسم المختلفة موجودة
 في كل من الكائنات.

أما تبدأ الترجمة لكل هذه العملية.. وهو تبدأ التخليق
هذا الخلقية والفكر في نظام التوافق.. فاستعد

© 2005 Blackwell Publishing Ltd, *Journal of Internal Medicine* 258: 105–112

وأذا تغيرت هذه المتغيرات، يتغير ثابت الكميات الحالية .
لاصطفاً بأنها تشابهها في قصورها مع اختلاف في
القاصيات . فإذا استبدلت التركيب الخلقي الإلكتروني
الحيث يتولد القوة بالكيفيات ، وإذا استبدلت القيمة
بخواص ثابتة (أو الكيفيات) لتركيب هذا الخلق فيها
كان تكوين القوة ، وجداناً توافقاً تاماً بين نظرية الكيفيات
والظهور والآلة الكيميائية كما نراها اليوم .

أما الاعتقاد باستطاعة الإنسان تحويل المعدن بعضها
إلى بعض وبالتالي إلى الذهب بواسطة التلاعب الكيفياتي
وإحداثه أمراً جديداً ، فإن هذا صحيح بطرف
استطاعة الإنسان تغير الخواص الكيميائية بتغير الخلقات
الآنوية . وهذا ما سمعته الكميات الحقيقية عندما
تحدثت النظرية الكيميائية . مشحة كانت أو غير مشحة .
في الكتب خواص جديدة تعليمية خواص نظائرها
الكيفية من القاصيات مع اختلاف خواصها الطبيعية
لأنها لا تتغير . بل إننا نرى أن نستعمل إلى نواة أخرى .
لها خواص الآنوية الخاصة بخلقة كل منها فيكون فيها من مبدأ
إدخال أربعة :

الأرض : وهو حرم بسيط موفقه الطبيعي هو وسط
الكل وهو مادة يابس في طينه ووجوده في التكتلات ووجود
مفيد للاستعمال والتمسك والتمسك والتمسك وحفظ الأكتلات
والقنوات .

أعلى عليها الأرض (متروكها) وغربها العرب فسموها
استطاعات .

ثم تكن الاستطاعات في نظرم مواد بالذلول الخالي
لهذه القطة ، ولكنها رأيت على أنها جسميات من
الكيفيات أو الصفات مطابقة إلى جوهر أرضي أبدي . لا
يستطيع الوجود مستقل عند ولا يسيل إلى التراكب .
سعي القوي . وهذه الكيفيات عند عندنا قليل إلا
أربع . التكتل لتقبل التدرج : وهي الحرارة والبرودة
والرطوبة واليبوسة .

ثم قيل إن هذه الكيفيات تستطيع الفعل بعضها في
بعض والتأثير بعضها عن بعض ، والتأثير والتأثير
ويشأ عن فزحها وتقاطعا أجسام مختلف حسب نسب
هذا التلاط فيها . وأول هذه الأجسام سعي الأرض .
وحيث إن الترتيب لا يمكن متطابقاً المتواز . عن الكيفيات
متعددين ، عند هذه هذه الأرض عند عندنا
لأنها أربع الكيفيات غير المتكافئة . فلو كانت
فإن عند هذه الاستطاعات أربعة . ومن ثم قيل بأن عند
العناصر أربعة : التدرج والقوة والأرض والقوة . تستطيع
بالكيفيات الثابتة في جدول رقم (١) .

وأما استطاعت الكيفيات الأولى نتج عنها كيفيات ثانية
مركبة منها كالأخلاق والتكامل والصلابة الخ . . . وهي التي
تغير الطامات .

جدول رقم (١)

الترتيب	الكيفيات	الخلط
الحرارة	حرارة ورياح	قوة الصفراء
القوة	برودة ورطوبة	البنفسج
البرودة	حرارة ورطوبة	البنفسج
الأرض	برودة ورياح	قوة السوداء

والحرارة والبلغم طاهرة للعين . التهم إلا في حالة المرأة السوداء التي تدعى إلى التسلل عن تشاها . اكتسبت نتيجة منطقية لمضرورة استكمال جدول التوزيع الكيفيات . حيث إنه إذا تواجدت الرطوبة والحرارة في الدم . والرطوبة والبرودة في البلغم . والحرارة والجفاف في الغدة الصفراء . فلا خطر قادم من وجود خلط رابع يضم البرودة والجفاف . ثم نتجت عن ملاحظة الفرق الأسود الضارب لتضخم الطحال في حالات الكلايا وقيل الكبد .

والخلط . كما عرفت ابن سينا . جسم رطب سيال يستعمل فيه الغذاء ومنه خلط جيد وهو الذي من شأنه أن يخلص من « من الخشبي » ومنه خلط ردي . وهو الذي ليس من شأنه ذلك وعمل الجسم أن يتخلص منه .

والخلاصة هي أنه هذه السلائع عرضيات من سلم الاستعداد إلى أصل التكوين البلغمي . أوقات الرطوبة المحصورة في أطراف العروق المطوية للأعضاء والسائلة لها . والثانية الرطوبة السائلة في الأعضاء الأصلية وهي صاعدة لأن تستعمل غذاء أو أن تبقل الأعضاء إذا جفت . والثالثة الرطوبة التي استعملت في صهر الأعضاء من طريق المزاج أو التشبه ولما تستعمل بعد من طريق القوام الثام . أخيراً ابن سينا وطرية واحدة وهي المداخلة للأعضاء الأصلية^(٢٢) منذ ابتداء الشدة . وهي التي يستعمل بها اتصال أجزائها . ويستغلها المنطقة . ومبدأ المنطقة من الأمثلة .

ولما رجعت هذا الوصف إلى أختة العلمية الحديثة فلتا أن الكلى من الرطوبات ما يقابلها في تصورية الحديث (جدول ٢) .

لها . وهو جرم بسيط موضوعه الطبيعي أن يكون مشاعلاً للأرض مشمولاً للحرارة . وهو بارد رطب . وهو يفرق ويحتد ويقل أي شكل كان ولا يعلقه . ووجوده في الكائنات لتسلسل الأعداد والتعديل . وبقيده الياس قولاً لتعدد والتشكيل . واستغناء منه خلطاً لما حدث فيه من تلويم وتعديل .

الغذاء : وهو جرم بسيط موضوعه الطبيعي فوق الماء ولحم النار . وقطبه حار رطب . ووجوده في الكائنات لتعديل وتلطيف وكلف ولستقل .

النار : وهو جرم بسيط موضوعه فوق الأعرام العنصرية وبمكانه الطبيعي هو السطح القعر من العلك الذي يتنهي عند التكون والبناء . وقطبه حار يابس ووجوده في الكائنات لينضج ويلطخ وينزع ويغري فيها بتغيير الجوهر الموقوي وينتشر على كثر التماسكين الشقين البارزين عرضيات من العنصرية الأربعة

والظلال (الأرض وما) أعز في كون الأعضاء وفي سكونها . والمخيفات أعز في كون الأرواح وفي تحريك الأعضاء وإن كان التحرك الأول هو النفس .

الأمثلة : ومن هذا الميخ الفكري جاذبة المنطقة السائلة التي أدت إلى العظيمة بأنه . إذا كان امتزاج الكيفيات ينشئ الأركان فإنه ينظر في البدن أربع مواد أخرى تنتم والكيفيات ذاتها على الرتبة الميز في الجدول رقم (٢) وهي الدم والبلغم والكرة الصفراء والكرة السوداء وسدنت الأمثلة . ولا شك في أن فكرة الأمثلة نشأت عن ملاحظة وسائل الجسم . . فالحكم

جدول رقم (7)

الوظيفة	القبول لها
الوظيفة الأولى	الوظيفة المستعينة في الحارث - أطراف العروق الساقية للأعضاء
الوظيفة الثانية	الوظيفة المسببة في الأعضاء الأصلية وهي مستعدة لأن تستعمل غذاء
الوظيفة الثالثة	الوظيفة التي تستعمل في جرح الأعضاء من طريق الخراج أو التشبه
الوظيفة الرابعة	الوظيفة المساهمة للأعضاء الأصلية
	جرح الأعضاء وأساس قوامها

الكبد (الوريد البلي) - ويقتل في قروحه الفضائل
كثيرة ملائمة لوجعات العروق الطابع من غلبة الكبد
الوريد الأجوف (- فلا يفرق في قلب هذه العروق
عند كل الكبد بفسادها فذلكه هذا الكيلوس وكان
الغذاء فيفسده الدم ويحتل يطبخ .

ويصفى من سبب أن في كل أطباق وغذاء ورواسيا .
بالأصناف التي من - تفرق إذا فرط الطبخ . أو شرب دمج
إذا قصر الطبخ .

فأرقوبها هي الصفراء والبراسب هو السوداء وهما
طبيعتان ، والتحتوى لطيفه صفراء ودية والبراسب
سوداء ودية وهما غير طبيعتين . والعج هو الباعم . وأما
ما يصغر من هذه الحيلة طبيعيا فهو الدم . ألا أن
الدم بعد أن يدم في الكبد فترد يصبح أرق لما ينقي
لكثرة الكثرة فيه . فلا الفصل من الكبد يصغر أيضا
من كثافة الطبيعة . فتصعد هذه الدالية في العروق
التي في الكليلين (الوريد الكليلي) حاملة من الدم ما
يصالح لثداء الكلية . فتصلب الكلية بما في هذه الدالية من

ومن العصب أن التفكير الجهد ، غير المستعير
يصغر أو يستعمل كيمسلي . يحدل يستحسن في هذا
القرب من الحقائق العلمية الثابتة .

توليد الألبان :

يتم من كليات جالينوس أن يكون في أن الألبان
مزوجة الأصوار ، فهو يولد الداء بالاعوجاج فالحقيقة
التكوين في الغذاء كالأصفر في مسج البيض أو في
العسل⁽¹⁾ . وأن إنتاجها في الجسم يدم بفسادها من هذه
الأغذية بعد دخولها البدن . ويقول داء أخرى إنها
تكون في البدن نتيجة الفصل كلياتها من الغذاء وإعادة
توكيدها .

وقد أخذ ابن سينا بالرائي الشك فقال إن الطعام إذا
ورد على المعدة انقسم الأنقسام الدم لا يحرارة المعدة
واعتدلا بل يحرارة نفس اليها من الكبد من اليمن .
والطعام من اليسار . والكرب من الأمام . والقلب من
فوق . فيصير الطعام كيموسا⁽²⁾ ويندفع الكيلوس من
طريق العروق المصلة بالأعضاء التي العروق المسماة باب

(1) استعمل هذا من داء الخج والعسل التي في العسل

(2) جوش ساء فيه بالكلية العنقري يجمع من عسل العنقري في المعدة

عن الدم : ان سببه القاعلي هو حرارة معتدلة .
وسببه الثاني هو الغذاء المعتدل .
وسببه الصوري الشحج القاعلي .
وسببه الشكلي شكلية البدن .
وهو الصغراء : ان سببها القاعلي حرارة معتدلة .
وسببها الثاني الانغذية الكظلية الحارة والحركة المتساوية والحركة .
وسببها الصوري محاور الشحج في الاغواط .
وسببها الشكلي الضرورية والقلعة .
وهو البلغم : ان سببه القاعلي حرارة معتدلة .
وسببه الثاني الاخاضية الغليظة الرطبة القوية الباردة .
وسببه الصوري تصور الشحج .
وسببها الشكلي ضرورية وسببها .
وهو السوداء : ان سببها القاعلي حرارة معتدلة .

وسببها الشكلي الغذاء الشديس الحار القاعلي
وسببها الصوري انكبي الرطب فلا يسيل ولا يتصلب .
وسببها الشكلي ضرورية ومعتدلة .

والله اعلم بحالهم بين نوعين من البلغم ، البلغم الطبيعي وهو حار لائق ، والبلغم المرضي وهو حار لائق لائق ولزج القوام ، في حين ان حين ين اسحق ميزان : الحلو وهو قليل في الحرارة والرطوبة ، والحامض وهو قليل في البرد والجفاف ، ولزج عليه الزجاج القاب وهو يبرد اعتداله والحامض والرطوبة ، ونسج لا يظم له وهو حار لائق البرودة والرطوبة .

ثم قيل ان بلغم القلب الخارج يتكون في بطون الدماغ ويخرج عبر الصفيحة الصفراء المتعينة بين الدماغ

الدوسمة والشموية وينتفع بالقلية الى الكثرة ، وهو البرد .
اما الدم المنصفي في الكثرة فانه يعود عن طريق الأوردة ذاتها وينتفع بالبرودة الأجوف الى الانقضاء

من هذا ينتج تناقض هذه النظرية التي ما زالت قائمة حتى عصر هاروي في القرن السابع عشر ، فانه الاعتقاد ساد بين الشرابين حاوية من الدم لو كانت تكون حاوية من ولا أقوى الا هواء يروحها ، وان الدم يتكون في الكبد ، ثم ينصفي في الكلى ويعود الى المريرد الأجوف عن طريق الأوردة ذاتها التي أوجدها في الكلى ، ومن ثم يوزع على الانسجة وعن طريق فروع المريرد الأجوف ، ثم يعود عن طريقه الى القلب حيث ينظم ما خلق به الدم من سدواته ، وفي هذا انكشاف واضح حيث ان هذه النظرية تعرض حركتين متضادتين في المريرد نفسه .

فمن كان الزواج الانعكاسات في الغذاء البشري وقد وحجز الدم في الاوعية في بزرع الشحج على كذا من دعام القسيولوجيا ، فشيء نريد التذلل الى الخطأ عند الأوردة ومن العسرة الى الدم عند النبي ، وسرور الفضلات الى أسفل عند المنطوق منها ويعودها في قرى برازي فاما ما حدث القولج ، والقاء الشحج الى الداخل والفرج الى الخارج ، الخ . . .

وفي الواقع انهم ذهبوا الى اختلاط بالمريرد والكليسات حيث قالوا ان قلبا الى الحرارة والبرودة سببا تولدت الاختلاط ، فالمريرد المعتدلة تولد الدم ، والحرارة المنخفضة تولد الصغراء ، والمفرجة تولد السوداء ، والبرودة تولد البلغم ، وفي نظريهم الفلسفية الخالية^(٢٥) في الحياة قالوا مع ابن سينا :

(٢٥) الخالية : التي لا تتجوز بحسب العقل من الحياة غير العقلانية والعقلانية .

والألف ، وإن بطريقه الفول يصعب التخلص منه أكثر من كونه حلقاً ، وإنه إذا احتسب لتصور عظيم العمة سبب الاستسقاء والنوعان من الحميات وأمرهم السخا .

المراد السوداء : ثم قل أية نظرية تدرية من الفقد من قبل المعدلين حلقاً فالف السوداء مع أنها كونهت حزمة متكاملة من نظام منطقي ، أي من جهة على فداية ولم (٤) وبسرورنا وبعد حلقاً رابع يسم بالبرودة وليس لاستسقاء المزاج الكليبات (استقر الطغول ولم (٥) .

ووصف ما وصفنا : صنف طبيعي أصلي هو المرأة حكمه الدم والفلة وبصرف بالخلط السوداء ، وهذا الصنف في الحقيقة بارز بأس ، وصنف خارج عن الأمر الطبيعي ويتولد عن احتراق سائر الخلط وهو الذي يسمى مرة سوداء ، وهو أبيض وأرجف من الأسود وهو وفيه مهلك .

ألا أن القياس الذي استعمل به وجه السوداء وجد متدا من واقع الفنى : الأسود والأسود القسم الشين ولازمان أمرهما تميز بمعالجة الطغول على الفلابة الحلية وبرغم السول الأسود وتليف الكبد وأمرهم الدم ، وهو أمرهم مشتبهة في بلاد حوض البحر المتوسط فتقول أن الطغول يجتذب السوداء من العدة عن طريق الأوعية التوصلة بينها لينتج من بعضها غذاء ، وبعد البقى عن طريق الأوعية ذاكما إلى العدة حيث تكون على القسم ، ثم إنه قبل أن غلة السوداء تحدث السرطان ويمرض القلب والجهاز والأشهاد والفوسيترا وبرغم ذلك استدلها على هذه الشبة ، أولها البقرة وسيميت والأفريقية والفرنسية (الترقنات ومعالجة القسم) والأفريقية (ومعالجة لمرء السوداء) .

ثم إن الموسوسى الذى تميز به السليبوليا عرف بالأفريقية والفتات الغربية بلفظ (إيووليدولاس) أي مرض الشرافيف ، وهذا أمر يشير بوضوح إلى علاقة الزمومة بالكبد والطغول .

المرجع : وإذا انتزعت الأركان وما يلازمها من كليات الفول بعضها عن بعض حتى تستقر على اتصال وهو الصفة ، أو على غلبة وهي المرض .

والمرجع على نوعين : مزاج أول يحدث عن العناصر الأولى ، ومزاج ثان هو مزاج جديد يحدث عن المزاج الأمزجة الأولى . وقد يكون المزاج الثانى من الصبغة كدم الأثرية أو الأنسية ، وقد يكون من الطبيعة كالمزاج الذى قاله الذين انتزع من مثالية وسيمية وجنية ، ولكن من الثلاث مزاج يقصد ، ولكن حقيقة مزاج الفول ليس مشتقاً من مجموع لوزجة مكوّناته^(١) أما اتصال المزاج الفول على وجهين :

أحد أن يكون أن تكون القصور من الكليات المتصاعدة متساوية ويكون المزاج كليا متوسطة بينها بالتخليق .

والوجه الثانى ألا يكون المزاج بين الكليات المتصاعدة وسطا مطلقا ولكن يكون أصلي إلى أحد الطرفين .

ويضيف ابن سينا (ص ٩) أن الفول فى معالجة الطب والاعتدال أو الخروج عنه ليس هذا ولا ذلك ، بل يجب أن يتسلم الطبيب من الطبيعي ، أن المعتدل على هذا الحق لا يجوز أن يوجد أصلا ، وأن المعتدل على ليس مشتقا من المعتدل الذى هو التوازن بالسوية ، بل من المعتل فى القسمة ، وهو أن يتوافر فيه ، أن كان يدا

(١) القولان عوام المزاج القديم من عوام الأساس والمزاج المتكاسبا

والقوى الخدمية جنسان : أولها جنس يصرف في الغذاء لبقاء الشخص ، وهو بدوره ينقسم إلى قوتين : العقلية والجسمية .

العقلية : تحول الغذاء إلى مشابة العقلية لمعوض ما يتحلل منه ، وهي تورد الغذاء ثلثا مساويا لما يتحلل ، وإثرا كغصن ، وثلاثة أرباع ، ويتم فعلها بأفعال جسدية ٢٥٤ :

أحيى : التحصيل جوهر البدن وهو الدم والحلظ .

وكليها : الأثر الذي يحصل الحاصل العقلية جزوا من الحضم والغذاء .

ومثليها : التشبيه أي جعل الحاصل شيئا بالغير من كل جهة ، في قوامه وقوته ، وهذا الفعل القوة العبرة الكامنة في القوة العقلية ، وهذه القوة العقلية قسم القوة الأخرى المختصة بحفظ الشخص وهي القوة الجسمية وهي التي تزيد في أقطار الجسم بها الحواس الخمسة حتى يبلغ تمام الشيء ، والسكر لا يحدث إلا بما يزيد الوارد عن السهل ، إلا أن هذا الزيادة لا تحدث في القوة فإن السمين بعد الخزال في من الظروف ليس ينمو ، وإنما ينمو ما كان على تناسب طبيعي في جميع الأقطار لينمو بالجسم تمام الشيء ، ثم لا ينمو الجسم أية بعد ذلك .

ويجوز بما أن توقف لحظة التماثل لتكوين :

ثلاثها : أن القوة الجسمية لا تزول بعد من الظروف إذ يبقى منها بقية صالحة لتعويض الاستهلاك ، وبذلك التدارك يحصل جبر العظام ، وهذا أيضا حال الجلد والعصب والعضل وغير ذلك من الأعضاء المولودة لها قطع منها شيء .

ثانيها : أن النمو ليس مجرد الزيادة أو (الأثر) :

فلا اختلاف بين العقلية والنمو أو بين القوة العقلية والقوة الجسمية والفتح في طراحيه عدة يذكرها عند التعليل البغدادي (٢٥٥) حيث يقول : « أفلا ترى هذا الاختلاف في البدن ولقب يوم النشء واستمر فيهم فعل العقلية وفي الكبر عاوت فيهم القوة العقلية واستمر فيهم النمو ، بحيث تسمى الواحدية منها القوة والجسمية متعينة أو بالعكس . ترى مثلا الصبيان العقلون أو التطويين بطولون والتشيوخ قصيرون ، ويسرى الفروج لتشمل والمخارج لتشم ، والعظام لتجبر في كدان السلولين » .

ونحن إذ نطلع على هذه الآراء ، لا بد لنا أن نعرف أنها تتم على محل محلي دقيق لمثلثات النشء والنمو والتطور ولكنها تطلع على أمر ما يعرف عن التوافق الوراثي لا التوافق الفعلي ، فبالإضافة إلى ذلك ، من الجسم في تركيبه لا يوجد عقل أصلي ، وعلى أمر ما يعرف عن هيرسون النمو وهو ثابت يجعله من الأفعال التي لا تسمى إلا أن تزداد الحجم أو الوزن ، واستقلالها إلى حد بعيد عن الحياة العقلية ، بل عن الجاه هذا فهو دون أحيانا لهاها عكسيا ، مثلا في الأرقام البدن العقلاني يوقف وظيفة النقص الأمثل من النعابية أو يخل في المراكز العصبية السيطرة على هذه العدة أو يفقد مركز التفرقة .

وبالتفصيل فلما تسمى أن الغذاء يدخل إلى من في الاثنين (أي العدة الجنسية) بفعل القوى العاملة على إبقاء النوع ، وبالتحديد بفعل القوة المولدة ، ثم تحصل القوة المولدة أجزاء التي إلى استحداثها من جميع أعضاء الجسم ولزجها إلى امرأة جديدة لتأتم امرأة الأعضاء

٢٥٤ - مثاقيل في الحواس ومثاقيل طبيعة البدن ، عبد العظيم بغدادى ، ص ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٥ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٨٦ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٠٠ ، ٤٠١ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ ، ٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٤ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٣٣ ، ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٤٢ ، ٤٤٣ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٠ ، ٤٧١ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٤٧٧ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ ، ٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥١٣ ، ٥١٤ ، ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥١٨ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ ، ٥٣٢ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨ ، ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤١ ، ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٤٨ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٥٩ ، ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٦٣ ، ٥٦٤ ، ٥٦٥ ، ٥٦٦ ، ٥٦٧ ، ٥٦٨ ، ٥٦٩ ، ٥٧٠ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٧٦ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٥٨٣ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، ٥٨٧ ، ٥٨٨ ، ٥٨٩ ، ٥٩٠ ، ٥٩١ ، ٥٩٢ ، ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٨ ، ٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ ، ٦٠٦ ، ٦٠٧ ، ٦٠٨ ، ٦٠٩ ، ٦١٠ ، ٦١١ ، ٦١٢ ، ٦١٣ ، ٦١٤ ، ٦١٥ ، ٦١٦ ، ٦١٧ ، ٦١٨ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢١ ، ٦٢٢ ، ٦٢٣ ، ٦٢٤ ، ٦٢٥ ، ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٢٨ ، ٦٢٩ ، ٦٣٠ ، ٦٣١ ، ٦٣٢ ، ٦٣٣ ، ٦٣٤ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ ، ٦٣٩ ، ٦٤٠ ، ٦٤١ ، ٦٤٢ ، ٦٤٣ ، ٦٤٤ ، ٦٤٥ ، ٦٤٦ ، ٦٤٧ ، ٦٤٨ ، ٦٤٩ ، ٦٥٠ ، ٦٥١ ، ٦٥٢ ، ٦٥٣ ، ٦٥٤ ، ٦٥٥ ، ٦٥٦ ، ٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ ، ٦٦٠ ، ٦٦١ ، ٦٦٢ ، ٦٦٣ ، ٦٦٤ ، ٦٦٥ ، ٦٦٦ ، ٦٦٧ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠ ، ٦٧١ ، ٦٧٢ ، ٦٧٣ ، ٦٧٤ ، ٦٧٥ ، ٦٧٦ ، ٦٧٧ ، ٦٧٨ ، ٦٧٩ ، ٦٨٠ ، ٦٨١ ، ٦٨٢ ، ٦٨٣ ، ٦٨٤ ، ٦٨٥ ، ٦٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨ ، ٦٨٩ ، ٦٩٠ ، ٦٩١ ، ٦٩٢ ، ٦٩٣ ، ٦٩٤ ، ٦٩٥ ، ٦٩٦ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨ ، ٦٩٩ ، ٧٠٠ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، ٧٠٤ ، ٧٠٥ ، ٧٠٦ ، ٧٠٧ ، ٧٠٨ ، ٧٠٩ ، ٧١٠ ، ٧١١ ، ٧١٢ ، ٧١٣ ، ٧١٤ ، ٧١٥ ، ٧١٦ ، ٧١٧ ، ٧١٨ ، ٧١٩ ، ٧٢٠ ، ٧٢١ ، ٧٢٢ ، ٧٢٣ ، ٧٢٤ ، ٧٢٥ ، ٧٢٦ ، ٧٢٧ ، ٧٢٨ ، ٧٢٩ ، ٧٣٠ ، ٧٣١ ، ٧٣٢ ، ٧٣٣ ، ٧٣٤ ، ٧٣٥ ، ٧٣٦ ، ٧٣٧ ، ٧٣٨ ، ٧٣٩ ، ٧٤٠ ، ٧٤١ ، ٧٤٢ ، ٧٤٣ ، ٧٤٤ ، ٧٤٥ ، ٧٤٦ ، ٧٤٧ ، ٧٤٨ ، ٧٤٩ ، ٧٥٠ ، ٧٥١ ، ٧٥٢ ، ٧٥٣ ، ٧٥٤ ، ٧٥٥ ، ٧٥٦ ، ٧٥٧ ، ٧٥٨ ، ٧٥٩ ، ٧٦٠ ، ٧٦١ ، ٧٦٢ ، ٧٦٣ ، ٧٦٤ ، ٧٦٥ ، ٧٦٦ ، ٧٦٧ ، ٧٦٨ ، ٧٦٩ ، ٧٧٠ ، ٧٧١ ، ٧٧٢ ، ٧٧٣ ، ٧٧٤ ، ٧٧٥ ، ٧٧٦ ، ٧٧٧ ، ٧٧٨ ، ٧٧٩ ، ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٢ ، ٧٨٣ ، ٧٨٤ ، ٧٨٥ ، ٧٨٦ ، ٧٨٧ ، ٧٨٨ ، ٧٨٩ ، ٧٩٠ ، ٧٩١ ، ٧٩٢ ، ٧٩٣ ، ٧٩٤ ، ٧٩٥ ، ٧٩٦ ، ٧٩٧ ، ٧٩٨ ، ٧٩٩ ، ٨٠٠ ، ٨٠١ ، ٨٠٢ ، ٨٠٣ ، ٨٠٤ ، ٨٠٥ ، ٨٠٦ ، ٨٠٧ ، ٨٠٨ ، ٨٠٩ ، ٨١٠ ، ٨١١ ، ٨١٢ ، ٨١٣ ، ٨١٤ ، ٨١٥ ، ٨١٦ ، ٨١٧ ، ٨١٨ ، ٨١٩ ، ٨٢٠ ، ٨٢١ ، ٨٢٢ ، ٨٢٣ ، ٨٢٤ ، ٨٢٥ ، ٨٢٦ ، ٨٢٧ ، ٨٢٨ ، ٨٢٩ ، ٨٣٠ ، ٨٣١ ، ٨٣٢ ، ٨٣٣ ، ٨٣٤ ، ٨٣٥ ، ٨٣٦ ، ٨٣٧ ، ٨٣٨ ، ٨٣٩ ، ٨٤٠ ، ٨٤١ ، ٨٤٢ ، ٨٤٣ ، ٨٤٤ ، ٨٤٥ ، ٨٤٦ ، ٨٤٧ ، ٨٤٨ ، ٨٤٩ ، ٨٥٠ ، ٨٥١ ، ٨٥٢ ، ٨٥٣ ، ٨٥٤ ، ٨٥٥ ، ٨٥٦ ، ٨٥٧ ، ٨٥٨ ، ٨٥٩ ، ٨٦٠ ، ٨٦١ ، ٨٦٢ ، ٨٦٣ ، ٨٦٤ ، ٨٦٥ ، ٨٦٦ ، ٨٦٧ ، ٨٦٨ ، ٨٦٩ ، ٨٧٠ ، ٨٧١ ، ٨٧٢ ، ٨٧٣ ، ٨٧٤ ، ٨٧٥ ، ٨٧٦ ، ٨٧٧ ، ٨٧٨ ، ٨٧٩ ، ٨٨٠ ، ٨٨١ ، ٨٨٢ ، ٨٨٣ ، ٨٨٤ ، ٨٨٥ ، ٨٨٦ ، ٨٨٧ ، ٨٨٨ ، ٨٨٩ ، ٨٩٠ ، ٨٩١ ، ٨٩٢ ، ٨٩٣ ، ٨٩٤ ، ٨٩٥ ، ٨٩٦ ، ٨٩٧ ، ٨٩٨ ، ٨٩٩ ، ٩٠٠ ، ٩٠١ ، ٩٠٢ ، ٩٠٣ ، ٩٠٤ ، ٩٠٥ ، ٩٠٦ ، ٩٠٧ ، ٩٠٨ ، ٩٠٩ ، ٩١٠ ، ٩١١ ، ٩١٢ ، ٩١٣ ، ٩١٤ ، ٩١٥ ، ٩١٦ ، ٩١٧ ، ٩١٨ ، ٩١٩ ، ٩٢٠ ، ٩٢١ ، ٩٢٢ ، ٩٢٣ ، ٩٢٤ ، ٩٢٥ ، ٩٢٦ ، ٩٢٧ ، ٩٢٨ ، ٩٢٩ ، ٩٣٠ ، ٩٣١ ، ٩٣٢ ، ٩٣٣ ، ٩٣٤ ، ٩٣٥ ، ٩٣٦ ، ٩٣٧ ، ٩٣٨ ، ٩٣٩ ، ٩٤٠ ، ٩٤١ ، ٩٤٢ ، ٩٤٣ ، ٩٤٤ ، ٩٤٥ ، ٩٤٦ ، ٩٤٧ ، ٩٤٨ ، ٩٤٩ ، ٩٥٠ ، ٩٥١ ، ٩٥٢ ، ٩٥٣ ، ٩٥٤ ، ٩٥٥ ، ٩٥٦ ، ٩٥٧ ، ٩٥٨ ، ٩٥٩ ، ٩٦٠ ، ٩٦١ ، ٩٦٢ ، ٩٦٣ ، ٩٦٤ ، ٩٦٥ ، ٩٦٦ ، ٩٦٧ ، ٩٦٨ ، ٩٦٩ ، ٩٧٠ ، ٩٧١ ، ٩٧٢ ، ٩٧٣ ، ٩٧٤ ، ٩٧٥ ، ٩٧٦ ، ٩٧٧ ، ٩٧٨ ، ٩٧٩ ، ٩٨٠ ، ٩٨١ ، ٩٨٢ ، ٩٨٣ ، ٩٨٤ ، ٩٨٥ ، ٩٨٦ ، ٩٨٧ ، ٩٨٨ ، ٩٨٩ ، ٩٩٠ ، ٩٩١ ، ٩٩٢ ، ٩٩٣ ، ٩٩٤ ، ٩٩٥ ، ٩٩٦ ، ٩٩٧ ، ٩٩٨ ، ٩٩٩ ، ١٠٠٠ ، ١٠٠١ ، ١٠٠٢ ، ١٠٠٣ ، ١٠٠٤ ، ١٠٠٥ ، ١٠٠٦ ، ١٠٠٧ ، ١٠٠٨ ، ١٠٠٩ ، ١٠١٠ ، ١٠١١ ، ١٠١٢ ، ١٠١٣ ، ١٠١٤ ، ١٠١٥ ، ١٠١٦ ، ١٠١٧ ، ١٠١٨ ، ١٠١٩ ، ١٠٢٠ ، ١٠٢١ ، ١٠٢٢ ، ١٠٢٣ ، ١٠٢٤ ، ١٠٢٥ ، ١٠٢٦ ، ١٠٢٧ ، ١٠٢٨ ، ١٠٢٩ ، ١٠٣٠ ، ١٠٣١ ، ١٠٣٢ ، ١٠٣٣ ، ١٠٣٤ ، ١٠٣٥ ، ١٠٣٦ ، ١٠٣٧ ، ١٠٣٨ ، ١٠٣٩ ، ١٠٤٠ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٢ ، ١٠٤٣ ، ١٠٤٤ ، ١٠٤٥ ، ١٠٤٦ ، ١٠٤٧ ، ١٠٤٨ ، ١٠٤٩ ، ١٠٥٠ ، ١٠٥١ ، ١٠٥٢ ، ١٠٥٣ ، ١٠٥٤ ، ١٠٥٥ ، ١٠٥٦ ، ١٠٥٧ ، ١٠٥٨ ، ١٠٥٩ ، ١٠٦٠ ، ١٠٦١ ، ١٠٦٢ ، ١٠٦٣ ، ١٠٦٤ ، ١٠٦٥ ، ١٠٦٦ ، ١٠٦٧ ، ١٠٦٨ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١٠٧١ ، ١٠٧٢ ، ١٠٧٣ ، ١٠٧٤ ، ١٠٧٥ ، ١٠٧٦ ، ١٠٧٧ ، ١٠٧٨ ، ١٠٧٩ ، ١٠٨٠ ، ١٠٨١ ، ١٠٨٢ ، ١٠٨٣ ، ١٠٨٤ ، ١٠٨٥ ، ١٠٨٦ ، ١٠٨٧ ، ١٠٨٨ ، ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ ، ١٠٩١ ، ١٠٩٢ ، ١٠٩٣ ، ١٠٩٤ ، ١٠٩٥ ، ١٠٩٦ ، ١٠٩٧ ، ١٠٩٨ ، ١٠٩٩ ، ١١٠٠ ، ١١٠١ ، ١١٠٢ ، ١١٠٣ ، ١١٠٤ ، ١١٠٥ ، ١١٠٦ ، ١١٠٧ ، ١١٠٨ ، ١١٠٩ ، ١١١٠ ، ١١١١ ، ١١١٢ ، ١١١٣ ، ١١١٤ ، ١١١٥ ، ١١١٦ ، ١١١٧ ، ١١١٨ ، ١١١٩ ، ١١٢٠ ، ١١٢١ ، ١١٢٢ ، ١١٢٣ ، ١١٢٤ ، ١١٢٥ ، ١١٢٦ ، ١١٢٧ ، ١١٢٨ ، ١١٢٩ ، ١١٣٠ ، ١١٣١ ، ١١٣٢ ، ١١٣٣ ، ١١٣٤ ، ١١٣٥ ، ١١٣٦ ، ١١٣٧ ، ١١٣٨ ، ١١٣٩ ، ١١٤٠ ، ١١٤١ ، ١١٤٢ ، ١١٤٣ ، ١١٤٤ ، ١١٤٥ ، ١١٤٦ ، ١١٤٧ ، ١١٤٨ ، ١١٤٩ ، ١١٥٠ ، ١١٥١ ، ١١٥٢ ، ١١٥٣ ، ١١٥٤ ، ١١٥٥ ، ١١٥٦ ، ١١٥٧ ، ١١٥٨ ، ١١٥٩ ، ١١٦٠ ، ١١٦١ ، ١١٦٢ ، ١١٦٣ ، ١١٦٤ ، ١١٦٥ ، ١١٦٦ ، ١١٦٧ ، ١١٦٨ ، ١١٦٩ ، ١١٧٠ ، ١١٧١ ، ١١٧٢ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ ، ١١٧٥ ، ١١٧٦ ، ١١٧٧ ، ١١٧٨ ، ١١٧٩ ، ١١٨٠ ، ١١٨١ ، ١١٨٢ ، ١١٨٣ ، ١١٨٤ ، ١١٨٥ ، ١١٨٦ ، ١١٨٧ ، ١١٨٨ ، ١١٨٩ ، ١١٩٠ ، ١١٩١ ، ١١٩٢ ، ١١٩٣ ، ١١٩٤ ، ١١٩٥ ، ١١٩٦ ، ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١١٩٩ ، ١٢٠٠ ، ١٢٠١ ، ١٢٠٢ ، ١٢٠٣ ، ١٢٠٤ ، ١٢٠٥ ، ١٢٠٦ ، ١٢٠٧ ، ١٢٠٨ ، ١٢٠٩ ، ١٢١٠ ، ١٢١١ ، ١٢١٢ ، ١٢١٣ ، ١٢١٤ ، ١٢١٥ ، ١٢١٦ ، ١٢١٧ ، ١٢١٨ ، ١٢١٩ ، ١٢٢٠ ، ١٢٢١ ، ١٢٢٢ ، ١٢٢٣ ، ١٢٢٤ ، ١٢٢٥ ، ١٢٢٦ ، ١٢٢٧ ، ١٢٢٨ ، ١٢٢٩ ، ١٢٣٠ ، ١٢٣١ ، ١٢٣٢ ، ١٢٣٣ ، ١٢٣٤ ، ١٢٣٥ ، ١٢٣٦ ، ١٢٣٧ ، ١٢٣٨ ، ١٢٣٩ ، ١٢٤٠ ، ١٢٤١ ، ١٢٤٢ ، ١٢٤٣ ، ١٢٤٤ ، ١٢٤٥ ، ١٢٤٦ ، ١٢٤٧ ، ١٢٤٨ ، ١٢٤٩ ، ١٢٥٠ ، ١٢٥١ ، ١٢٥٢ ، ١٢٥٣ ، ١٢٥٤ ، ١٢٥٥ ، ١٢٥٦ ، ١٢٥٧ ، ١٢٥٨ ، ١٢٥٩ ، ١٢٦٠ ، ١٢٦١ ، ١٢٦٢ ، ١٢٦٣ ، ١٢٦٤ ، ١٢٦٥ ، ١٢٦٦ ، ١٢٦٧ ، ١٢٦٨ ، ١٢٦٩ ، ١٢٧٠ ، ١٢٧١ ، ١٢٧٢ ، ١٢٧٣ ، ١٢٧٤ ، ١٢٧٥ ، ١٢٧٦ ، ١٢٧٧ ، ١٢٧٨ ، ١٢٧٩ ، ١٢٨٠ ، ١٢٨١ ، ١٢٨٢ ، ١٢٨٣ ، ١٢٨٤ ، ١٢٨٥ ، ١٢٨٦ ، ١٢٨٧ ، ١٢٨٨ ، ١٢٨٩ ، ١٢٩٠ ، ١٢٩١ ، ١٢٩٢ ، ١٢٩٣ ، ١٢٩٤ ، ١٢٩٥ ، ١٢٩٦ ، ١٢٩٧ ، ١٢٩٨ ، ١٢٩٩ ، ١٣٠٠ ، ١٣٠١ ، ١٣٠٢ ، ١٣٠٣ ، ١٣٠٤ ، ١٣٠٥ ، ١٣٠٦ ، ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣٠٩ ، ١٣١٠ ، ١٣١١ ، ١٣١٢ ، ١٣١٣ ، ١٣١٤ ، ١٣١٥ ، ١٣١٦ ، ١٣١٧ ، ١٣١٨ ، ١٣١٩ ، ١٣٢٠ ، ١٣٢١ ، ١٣٢٢ ، ١٣٢٣ ، ١٣٢٤ ، ١٣٢٥ ، ١٣٢٦ ، ١٣٢٧ ، ١٣٢٨ ، ١٣٢٩ ، ١٣٣٠ ، ١٣٣١ ، ١٣٣٢ ، ١٣٣٣ ، ١٣٣٤ ، ١٣٣٥ ، ١٣٣٦ ، ١٣٣٧ ، ١٣٣٨ ، ١٣٣٩ ، ١٣٤٠ ، ١٣٤١ ، ١٣٤٢ ، ١٣٤٣ ، ١٣٤٤ ، ١٣٤٥ ، ١٣٤٦ ، ١٣٤٧ ، ١٣٤٨ ، ١٣٤٩ ، ١٣٥٠ ، ١٣٥١ ، ١٣٥٢ ، ١٣٥٣ ، ١٣٥٤ ، ١٣٥٥ ، ١٣٥٦ ، ١٣٥٧ ، ١٣٥٨ ، ١٣٥٩ ، ١٣٦٠ ، ١٣٦١ ، ١٣٦٢ ، ١٣٦٣ ، ١٣٦٤ ، ١٣٦٥ ، ١٣٦٦ ، ١٣٦٧ ، ١٣٦٨ ، ١٣٦٩ ، ١٣٧٠ ، ١٣٧١ ، ١٣٧٢ ، ١٣٧٣ ، ١٣٧٤ ، ١٣٧٥ ، ١٣٧٦ ، ١٣٧٧ ، ١٣٧٨ ، ١٣٧٩ ، ١٣٨٠ ، ١٣٨١ ، ١٣٨٢ ، ١٣٨٣ ، ١٣٨٤ ، ١٣٨٥ ، ١٣٨٦ ، ١٣٨٧ ، ١٣٨٨ ، ١٣٨٩ ، ١٣٩٠ ، ١٣٩١ ، ١٣٩٢ ، ١٣٩٣ ، ١٣٩٤ ، ١٣٩٥ ، ١٣٩٦ ، ١٣٩٧ ، ١٣٩٨ ، ١٣٩٩ ، ١٤٠٠ ، ١٤٠١ ، ١٤٠٢ ، ١٤٠٣ ، ١٤٠٤ ، ١٤٠٥ ،

...أبوابهم مفتوحة على كل من يريد أن يدخلها...

١٠٠ - الحبيب بن عبد الله بن الحبيب

2. **المادة رقم ١٠** : **الهيئة العامة للغذاء والدواء**

٥ - أسباب التعلق بالمسألة إلى آخرها قبل التعليل.

١٠٠ - كبرياء الله، جلاله، عظمته

١٠٠ - قسمة العدد ١٠٠ على العدد ١٠٠

الطرح
أما بعد الولادة فإن القوى الفعالية تستمر في التحريك
الغذاء إلى مشابهة الفعاليات المستقبلية بما يستلزم وتزيد منه ،
والقوى الشبيهة تزيد في أطوار الجسم على التناسب
الطبيعي من بلوغ تمام الشدة . فكل هذه عمليات
الدم والانسداد في الفاعل في الولادة عن التحريك إما في
الرجاء حتى الأعضاء إما في بعض مستقبلات من
الجسم الكون الكون والانسداد المبرمج ، ولكن لا يمكن
القول بعد ذلك .

ثم ان عند الطبيب المداوي عرض للاخطاطة
وهي ان الحيوان والنبات لا يمتصان في جميع الاحوال على
الطريقة واحدة ، اذ ان السور يظهر منه في بعض الازمان
مقدار كبر وفي بعضها مقدار قتل ، وفي البعض الآخر
لا يكاد يظهر ، فلهذا يوجد بين اوقات السور فترات
استقرت ، وكانت اشار الى ان الطبيعة في تلك اوقات تعد
الغذاء ويصنعه وتكسب نفسها حتى يظهر ما كان بالغذاء
الى الفشل ، فان وقع في فعلها حتى قاتلها على خلاف
ما تقتضيه سميتها ، فلهذا لزمتم المداوي عرض جرح الامر
على ارباب النظام في مناصر الكون والارباب .

ثم ان نواتج التمر تختلف حسب مزاج المتناول فان بعضهم يفسد بمرحها في الطهارة لم تكاد ينفذ في سن الصبا والشباب ، بينما البعض يوات الصبا ويفسد قوا مقبلا في سن الطهارة أو من الصبا أو من الشباب ،

عقدوا اجتماعاً، ثم استلم عليها القراءات القسدية والطعنات
الغريبة التي لا تحصى، وكان ثم التوقيع عليه
الأمر من أحد كبار القراء المصنفين، القاطن في الحكومة من
القوانين القارية والدينية والتي تغطي الأعضاء، وتشكل
الاستكمال والتجديد، والأوضاع والتشريع والولاية

وهذا يفسر أيضا الأمراض المختلفة التي يعاني منها
الشخص ، فمثلا إذا مررت إلى عي العالقين فهو
بحكم مشاركة كل أعضاء العالقين فيه يصل إلى العالقين
الأمراض من صوراها ، ولقد قسم ابن سينا وفيه هذه
الأمراض إلى أمراض التشكيل وأمراض العنصر
وأمراض التحويل وأمراض سطح الأعضاء وأمراض
فقدان وأمراض العنصر

لم أذكر ابن سينا في جزء الحاشية . مستغفرا لجهلتي من علم الحشاشات كما وضحت القاصد . أعزبت والله الحشاشات أو القاصد بين الأخصاف . الحاشية الحاشية من القاصد لا يشابهه منوع أطفاله في الزيادة الحاشيات أخصافا . الرئيسة في الخروج عن الإحصاء . يخرج عضو مدحا إلى مزاج والأخر إلى شدة . فاما كانت بينه غير متشابهة كان مدحا حتى في فهمه وحاشه . مثل الرجل العظيم البصر الضيق الأصابع الصغير الوجه وإفاده أو الضيق إفاده طوم الحاشية والوجه والعظم والرسول . وإفاده وجهه نصف دائرة فإن كان فكله كبيرين فهو مختلف جدا (عن الطبيعة) . وإفاده صغير الرأس والحاشية ولكن وجهه شدة العظم ووقت تشبه الحاشية إلى عينه بلطف حاشية فهو أيضا من أجد الناس من الخير .

المعلمون في مصر

٥ - أسباب وقعت في الخلفه الأولى نقصت القوة
التي كانت في الخلفه الأولى، التي كانت في الخلفه الأولى.

والبعض الآخر ينمو متناسبا منذ الولادة الى أكبر سن الشيخ.

ويفسر عبد الطيف هذا التباين تفسيراً بعلامات الظروف السائدة ، فقال ان النوع الأول كثير الرطوبة وقليل الأرضية فينبغي أن تنمو بسرعة وينمو في الشتاء ، لأن النوع الثاني ، وأن النوع الثالث وهو الذي يولد قديماً ثم ينمو فيما بعد ، قليل الرطوبة كثيراً ، والآخر الأرضية كثيراً ، فيستضيء على القوة الشامية ولا ينمو فيها ، فإذا تلاقى الزمان جعلت القوة من الضيق فتتولد الحرارة ، وأن النوع الثالث وهو الذي ينمو على شجرة واحدة ، معتدل القوة ، كما أن بعض الصبيان يولد فيحب العسكرة قديماً مسجماً فإذا التحق حدث له أن يورثاً واحداً .

ويفسر عبد الطيف التباين على أنه **أقسام الشباب** الأعضاء وورثة السحنة وفيه التفار . وأما **الفردانية** هي من الخلق والصفات السر ، وأما القسم الثالث من الأقسام الأعضاء وتناسبها ، والصفات وورثة السحنة . وأما **الجدائل** فهو معظم العسكرة لتناسب الأعضاء والصفات فيها .

وأضاف أنه قد يتعرض لبعض الصبيان لطيف يورث السحنة وورثة التفار والصفات ، فإذا زرع والشمع حصل له بالشحنة اعتدال وتناسب ثم حصلت له التفار لأن في سن الشباب ينمو الدم ويتطلب فيها الحرارة وتقل الرطوبة . ووجدت الجدائل بالنمو الكثير عند الأليات مسجماً إلى التناسب الجدائل بالشحنة مع التفار .

وبالعكس فإن بعض الصبيان معتدل الشكل ومن العسكرة فإذا التحق حصل التناسب وتلقى الاعتدال ويعرض له الفردانية لعزير القوة الشامية أو عند الجدائل

القائمة . ومن هذا أن بعض الصبيان الذي يكون صلباً رطب البدن يذات سمته إذا أبيض أو صابر في الشباب ، ووجدت العدد لبعض الآخر . وهذا حسب قول عبد الطيف . أما لعسكرة القوة الشامية أو لطيف موهوبها من المولد أو لتعارض عرض بعد ذلك ، أو من قبل فناء رطوبة أو قلة أو استداد بعض التجاري أو قديماً أو أغنية رقيقة أو أغنية أو غير متناسبة ، أو إذا كان لربانية خاصة جملة أو طوي ، حالات خاصة ، أو لربانية لين الرضاج ، أو تعرض لموضع أو قضاء عضو من الأعضاء الرئيسية . فإن كان هذا الأمر غير ممكن اصلاحه وإن كان من قبل أكبر التوانيد فلا يسيل إلى استرجاعه .

أما من ولد عضواً موهوباً لا يعقل والمجسدة حيلة ، حسب هذا أنه قد يتغير أسباب السمن للجنين ثم إذا ولد **لحم** ، بعضها أو كلها يورث . وقد تعرض هذه الأسباب وهو في الرحم فإذا ولد استندقت له ^{١٢٢} أنه وراثته السمن . وقد يستقيم له بعد المقام أو من الطول والتضيق السمن . لأن الطبيعة في تلك الوقت لبعض يورثاً مسجماً ، وقد يحصل هذا في أي من الاعتدال إلى أغنية حائلة أو إلى رابطة موازنة أو إلى هواء أو ماء موافق أو إلى فرح ولحسن الحالة النفسية وقد يكون من الاعتدال من سن الشباب الذي من شأنه الطراوة إلى من الكهولة . حيث تقل الحرارة فينبغي التحلل بتقصير النسم وتكثر الباردة في الأعضاء غير اللحم .

وقد يكون الخزال لذلك بسبب كثرة رطوبة الزواج وسددها للمجاري فيكون قوة الغذاء المورث عما تحلل ليعيق التجاري قليلاً ، ويكون ذلك في سن الصبا مثلاً فبعد أيام شعر العانة تذهب الحرارة الغربية ولطف الرطوبات وتوسع المجاري وتجلب بقرتها الغذاء

ومعظم سليم ، ثم أنه بالمثل العجز ، دون التمتع إلى
الظاهر الإلكتروني أو التمثيلي البديهة ، استبطت
حقائق لاسمها إلا المشتقة من صحتها وبها مثل
مشاهدة كل جزء من أجزاء الجسم للمنى ، والفرق بين
الدم والآخرى ، إن تلي مثل تسوية لأعمال هذه القوى
مستخدمة من مرضى الدبائيس ، ونحن لا نستعمل فقط
دبائيس فاكهة نستعمله من قصد كان العرب استعاروه
من اللفظ الانجليزي Diabetes وعندها جسرنا
السؤال في المصادر ، قال ابن سينا :

« دبائيس هو أن يخرج البول كما يشرب في إزاحة
قصير ونسبة هذا المرض إلى المشروب نسبة إلى الحفا
والأسماء إلى الطعيرات ، وله أسماء بدائية غير
دبائيس القليلة بل له أيضا دبائيسوس وهمايس »
ويسمى بالعربية الشذوية والشذالي ، وذلك البول
والغير »

أن كان هذا الاسم ظهر في أواخر البول ويبدو أن
الطعيرة التي جعلت اسمه قد هي إذا هي قرط البول
وتكثفه من غطش لا لا يستعمل ابن سينا يقول :

« وصاحب بطن عطوب والأمروى بل نموك كما
يلرب غير فطر على الحس البية » .

لاشير هذا الاسم إلى سكرية البول ، لأن معنى
الحرقى ولأن معناه الاصطلاحي ، بل أن ابن سينا لم
يتذكر هذه السكرية ، وإن كان قد ذكر سكرية راحة
البول في بعض الملاحظات وليس إلى الخراج القسري ، كما
نسب الثالثة إلى الصغرية ، والاشارة الثالثة إلى الصغرية
إلى السودورية والقانون ، الكتاب الأول : ٢ - ٣ ،
٢ - في ملاحظ البول) .

ويكمن سبب عدم التراكب ملاحظة طعم البول في
قول :

ليخضب البدن حيث ، وكثيرا ما يبيده الحس عند
الآليات لسين : أمدحا ، وجود أمراض عامة تقوى
عليها الطبيعة إذا تفتت عند البرق ، ولأنها ، أن
يكون الخراج القويوة كثر الرطوبة فيجعل لذلك البدن
وتضعف الأعضاء ، وآلات الجسم ويكثر الدم فيها
التمتد الحرارة القويوة بسن الخراج وتفتت التكميل
القضاء والتفاد الخراج إلى الحرارة وليس ، صليت
الأعضاء والقوى ،

ولذلك عند التليفت كذلك التمسو الحقل قبل في
صده : أنه قد نتج عن احتكاك حرقى مثل احتكاك يد
التجار أو الخد أو أظفار بالأمم أو أن الطبيعة لذلك
تقطع إلى العضو ففعل يصلح بها ويوصى بها مما جعل
من الاحتكاك ثم عاد إلى الأمزجة والتكثبات ، فاستف
أن العظم بحرارة يجلب إليه الكثر مما اعتاد به ، وأن
الطبيعة تعمل تلك في الأحوال الطبيعية كما تعمل في
الأحوال المرضية وهذا في الأعضاء الخفية والظاهرة
معها ، كما يحدث في الكبد والطحال والقلب والرئة
والدماع والأغشية والأعضاء والنظم وغير ذلك

لأنه إذا ما أوردناه وما قد برأ بعض مباحث من
الملاحظات غير الرطوبة بليط ، والملاحظات والاعتبارات
التي تبدو كقوية ، علينا أن نفعل بين أمرين : أولها
الواقع وثانيها المرض ، فالملاحظات السريرية دقيقة
وتفسيرها والتحقيق صحيح : تذكر هنا فيه المؤلفون
بقرائدين وتفسير معاني الجمال والحسن والفساد ،
والاستمرار التمسو حتى انتهاء التمسو ثم يؤوله ، وعدم
انقطاع التمسو على زيادة واحدة وتبديده في البطن من
البعض الآخر ، واستمرار حساسية بالقوى الشبيهة بعد
وقوع التمسو وتبديده في التماس المخرج وجهر النظام .

إن كل هذه الملاحظات الواقعية تتم على حادية
التبليتها مرهقة ، ولذا ملاحظة قوية وبصورة مختلة ،

ولكن الاختلاف بين هذه الظواهر الثلاث لم يمتد
إلى حينها وإن لم يمتد إليه أيها العقل من جهة أو حلقا
أعمال عبد الطبيب البشري ، فقد حصل هذا
الاعتناء في العقل بين عقل الكلية عن استيعاب الله والقوة
له أيوبا ، وبين السلس غير الارادي ، وبما هو القبول والقوة
له أيوبا القوي .

بلى له . عند وصوله الشياطين . أحياء إلى زلق
البول عازمين على هذا المرض إذا كان :
« وهو مرض رديء رديء إلى القلوب وإلى الفم
(الكتاب الثالث : ص ١٩ : الفقرة الثانية أو ٢ :
١٧٦ » .

الطبيب فإن ابن سينا غير في تصنيفه لقوة البول ،
وعلى الشياطين شرح من الكثيرة يتميز عن غيره
بالقوة والذوق ، وأوصى إلى العديد من مبادئ تصنيفه
بأنه من البول السكري وإن لم يترك سكرية البول
فإنه

والقوة لأن الكليات التي أرتأها ابن سينا فبقية
تفسير هذا المرض وهي الجبهة على الرطوبة الأربع
والقوى الجارية والماسكة والمفصلة والدافعة التي أسلفنا
ذكرها والتي قال فيها أن :

« القوة الحافظة معلقة لمصطب النافع .

« القوة الحافظة معلقة لتسبك النافع وبما تصرفه
فيها القوة الحافظة له .

« القوة الدافعة معلقة لتعمل مايجب أن تقوم بها
لتعمل القوة الحافظة له .

« القوة الدافعة معلقة لتدفع الفضل البشري الذي
لا يصلح للاعتناء أو يستغنى عنه .

بول : « وبسبب فيابيطس حال الكلية إذا لمصطب
بمرضها واتساع واتساع في قوتها القوي فلا يعظم
وبما ثبتت الفقرة في الكلية .

« ومن الشاهد من يدخل في هذه الأجسام وإلى
الأجسام السبعة التي توجد فيها ذلال البول ، وهي
الكبد والقولون والمعدة والكبد والرسوب والقدر
والرعدة (السرد) جس السلس والسقم ومن
أسقطهما لفرما وتفرما من ذلك (١٦٦ ص ١٧٦) .

والظاهر أن الذين كانوا يشتبهون مائل البول عن
طريق السقم كانوا مائلين ، فقد وردت في « هذا الطبيب »
لقراري . عند ذكر الأمور التي لا تقع ولا تعلق فيها :

« فإذا يصاب الطبيب في التصنيف بين بول الحار والبارد
والبارد المشابهة لما العوا ٢ أن التبريد بين هذه يكون
بعضية الشوق أو الطعام ومادة لا يتم الطبيب البول
ولا يطول » .

والأهمية فإن ابن سينا لم يترك قوة البول في
باب الشياطين ، وإن كانت قد ذكرها في باب
المختلفة كأنواع الرسوب . والآن أقوم الآن
والقوى البول والشوق أو حركته ، فإنه الفصل الطعام
المعلق دائما .

أولى الجمل سكرية البول إلى الخلط بين ثلاث ظواهر
هي :

١ - فرط حرار البول أي زيادته زيادة معلقة وهذا ما
يحدث في مرض البول السكري ، والسكر في الشياطين
النافع أو البري الناتج من عسل نحل النحل الحلي
أو من بعض أمراض الكلية

٢ - السلس غير الارادي ، الذي يحدث لضعف
والشيوخ والمجنونين

٣ - نواتر البول مقدار قليلة تخرجها غواض الحار
البولية أو التبولية أو قرحها أو وهما حصي لها .

الحاصلة بعد امتزاج سبائقة ، ألا حدث منها شيء ، قبل نوعا وموصوفاً اثنين على الكيفيات الأولى ، وأيضا هذه الكيفيات ولا المزاج الحاصل فيها ، أي إذا حدث من الامتزاج كيفيات جديدة كالفعلية الفعلية أو البدنية أو الزمانية .

ولمست درجات الامتزاج إلى أربع مراتب :

المرتبة الأولى ، هي أن يكون فعل المتعدي في البدن فعلا غير محسوس ألا أن تكرر أو تكرر ، والمرتبة الثانية ، هي أن يكون الفعل محسوس من ذلك ، ولكنه لا يبلغ الضرر بالامتزاج أو لتغيره عما الطبيعي ، والمرتبة الثالثة أن يكون فعلها موصوفاً للضرر البدني ، دون الأسماء أو الأفعالات ، والمرتبة الرابعة أن يبلغ الفعل درجة الأسماء أو الأفعالات وهذه خاصية الأسماء الفعلية .

ونكروا أن الامتزاج ، إنما كانت له بعد الكيفيات المعقولة وأمرتها في ذلك أن يكون في جميع الحالات حتى الضرر المحسوس فذلك الامتزاج المتعدي وليس الكيفيات التي أعرضها بل كمالها على المراتب أو على حيواتها المتعدي . معطوا في ذلك إلى طرفين : طريقة القياس وطريقة التجربة ، وهي القياس على ما يتصور في هذا الضرر من وسائل التمييز وهي وسائل لغزائية بحتة .

أولها التسخين والتبريد ، فاستنتجوا درجة حرارة العلم أو برودة من مرحلة الاحتراق والسهولة وبدرجة البرودة من مرحلة البسابة .

والثانية هي الاختيار بأعضاء الحس ، أي أنها دلالة على التماسك ، فقالوا أنه لا تأتي جميع الأقسام الزمانية من الاستعدادات الأربعة بسبب اختلافها ، صارت للأقسام خواص وطعوم كثيرة من قبل اختلاف هذه النسب ، ولذا احتجوا أن ذلك يفرق بينا ، فحفظت هذه الآلة الحسية .

وقد يكون ذلك من البرد المتعدي على البدن أو على الكبد وربما فعله شرب ماء بارد أو حصر شديد من برد القوس .

وأما لثمة الجذابة لغوا حارا غير طبيعة . . . وهو الأكثر ، فمطلب من الكبد قول والحكمة فتدفعه ثم أهدت الكبدية من الكبد ، والكبد يهدت عليها فلا يزال هناك التجدد متصل الفاعل والفعال ، وهو مرضي . وفيها أثر في القلوب والفق بسبب كثرة جلده الرطوبات من البدن ومنه أنه مايل من فضل الرطوبة بشرب الماء .

ومن هذا القول الأخير نستطيع تغيير أهمية الجذابة الرطوبة في نظره ، وهو يعني الرطوبة الزائدة للدماغ للأعضاء الأصلية مثل تشدد الشحم ، والتي بدأ العمل أمرها في أنها حصر لامتداد الأسماء الذي لا يستطيع الأعضاء البقاء نوعا .

الأسماء

بدأوا الكلام عن الأسماء باعتبار أن فعل أية مادة هي نتيجة التفاعل الطبيعي ، طبيعة المادة وطبيعة البدن ، وهذه الوسيلة الأولية وضع البدن والتمتع في إطار واحد هو الذي يمكن من تحيين أوجه التفاعل بينها . وهذا ما أوضحه ابن سينا في قوله :

« أن ما يأكل ويشرب يخلق في البدن من وجه ثلاث إما بكيفية وإما بضرورة وإما بجملة جوهره . أما الذي يفعل بكيفية ذلك يبرد البدن ببرودة وسخنة بسخونته من غير أن يتشبه به ، وأما الذي يفعل بضرورة ، فإنه يستحق أن صورة حصر من أعضاء الجسم أو صورة جزء من الآ أن حصره مع قوة الصورة الجديدة يحفظ بكيفية . مثل الدم المتولد من الحس فإنه مصحوب ببرودة أقوى ببرودة الدم ، والدم المتولد من النوم بالمتكسر . وأما التفاعل بالمجرى فإنه يفعل بالصورة

والكثيفيات البسيطة التي يشتركها اللسان تسعة وهي :

الثقب ، والفخايز ، والفحص ، والفالج ، والفم ، والحريف ، والخطم ، والحنك ، واللسان ، وهرقوا التي واحدة منها :

١ - وإذا كان الثقب ، الذي يدخل من اللسان في يصل فيه ثقباً ولا يخرج منه شيء أو يعلق عند كفاه يسمى مسخ الطعام أو ثقباً ومنه مثل ثقب اللسان ، إذ أن جوفه لا يستعمل منه شيء ، يعلق اللسان فيه ثقباً .

٢ - وإذا علق اللسان وجهه وحنكه يسمى قابضاً ، وأفعاله التكتيف ، والتصلب ، والمخس ، ونشأ عن برودة مع تركيب متوسط بين الخلف والشف .

٣ - وإذا كانت أفعاله التشنج ، والتكبيد ، والشد يسمى مضطرباً ، وأفعاله الصبر ، ونشأ عن غلب البرودة .

٤ - وإذا فعل عند ذلك تشنج اللسان وجلا حاداً حتى أنه إذا كان قد حصل به شيء من التشنج ، فلهذا عمله مضطرباً ، وأفعاله الغسل ، والتخفيف ، ومنع الطهارة ، ونشأ عن مزاج حار وتركيب متوسط بين الخلف والشف .

٥ - وإذا كان أكثر من جلاء اللسان والبرودة ، وقلبت اللسان فلهذا مضطرباً يسمى مرا - ونشأ عن سخونة وغلب .

٦ - وإذا أحدث ثقباً أو ثقباً مع حرارة شديدة يسمى حرطاً ، وأفعاله التحليل ، والتفتيح ، والتلون ، ونشأ عن حرارة والغلب .

٧ - وإذا كان اللزج غالباً من الحرارة التي تحدثها الحرارة ، وكان مع ذلك يحدث غليظة ، يسمى حاصباً ، وأفعاله التبريد ، والتفتيح ، ونشأ عن برودة مع تركيب غليظ .

٨ - وإذا كان أقوى من اللين ، أصبح حديد ، ويمكن أن يكون ذلك ، وليس حشوته وصلباً للطحيم ، فإذا كان اللزج ، مع اعتدال من اللسان بين - سسى حاراً ، وأفعاله الانضاج ، والتلين ، والفقر ، الغذاء ، ونشأ عن غلب في التركيب ، ومزاج متوسط بين الحرارة والبرودة .

٩ - وإذا كان كالساق من دون اعتدال يسمى ردياً ، وأفعاله التلين ، والأزلاق ، والانضاج قليلاً ، ونشأ عن تركيب الغليظ مع مزاج متوسط بين الحرارة والبرودة .

وعليه أن تعيد أن هذه الكثيفات والأفعال أو تقيم على أنها مقصورة على اللسان ، بل على أنها تحصل داخل الجسم أيضاً ، مثل يدور الجسم بأكمله عليه ، والتخفيف أو التشنج أو بالتغير في التمدد أو التكد .

وقد أصبح المحققون أكثر في هذا واحد ، مثل الحرارة ، والمخس ، يسمى هذا التركيب الشامة ، أو الشرارة ، والحرارة ، ويسمى الزخرفة - والحرارة ، والمخرفة ، والغسل في الباطن .

أما الروائح المذاق في صفة اللزجة على القوى المطاير ، والرائحة على الأكل فإن الطعام لأن كل البهارات تؤثر في الجسم مثلها تؤثر في الحواس ، من ذلك أن الحار والأشياء الطمعة والمطرية كالزهر ، ويصل ذلك حاسة الشم حاداً ، ما هو ليس أقل مما تارة حاسة المذاق ، ويظهر حينئذ من استحسن جيداً أن التذوق كثيرة كالزهر والأفعلة الطمعة في بذاتها للإنسان لأنه يعرف طعمها من الرائحة .

ولم بعض الأشياء كالزهر ، قد تعلق الرائحة المذاق ، والسبب في هذا أن مذاق الزهر مراري من سرورة ومغفرة ، ومائية ، وبها الجوهر المشعور جوهر بهشوي يدخل ويخرج من البهارات المتصاحبة من الأجسام

- ١ - والصحية وهي الاحتواء على شيء من المدعى في جوهره .
- ٢ - والشك وهو ليس باليقين .
- ٣ - والخطأ .
- ٤ - والظن .



وبالاضافة الى الدلائل المتعددة من أعضاء النفس استندت القوى البهيمية من أفعال وتولي معلومة ، أي من الخبرة والاعتبار .

هذا تيمم حدة الأمر الواضح الذي لا يقبل التردد والتجسس إلا بحدك التجربة فإن طبعت هذه التواضع والتواضع التي فكرتها لم يمت القديس ، وقد عبر ابن سينا عن هذا الرأي بقوله :

« في العلم لا يثبت في هذا شدة فلا يقوله على وجه التعميم » .

والشبهة كما ولقد أعادها قبل لوأرجا من التفكير المطبق السليم المبني على الفلاحة ، بعد استبعاد كل مايلوب لغضاها ، قال ابن سينا : أما قال : « إن التجربة إنما تؤدي الى معرفة قوة الدواء وثقلته » - حدة هذا المراتب سبعا بعدد بكل هرب القادح استورا :

- ١ - يجب على الدواء من الجوانب مكتسبة كالشبهة أو التسخين .
- ٢ - يجب إجراء التجربة على سطح مصلح يخط واحدة طريقة .
- ٣ - يجب تجربته على عقل متفاد التحكم إن كان الفعل بالعرض .
- ٤ - يجب أن تكون قوة الدواء متفاد القوة العلة فقد تكون قوة الدواء المتفاد من قوة العلة فلا تزال فيها .

المقصودة ، ولذلك كان الروائح إما تفسد في كثير الأمر عن حرارة ، وإن كان جائز أن يظل الهواء شيئا من ذي الصحة من غير تحلل ، فهذا قليل .

واقف الصلابة على أن الحكم على قوى الأوعية من دوائها غير موثوق به ، ربما الحكم من طبعها موثوق به ، لأن الرابطة لها قبل على ماينحل من الدواء من البخار ، والبخار لا ينحل من جميع أجزاء الشيء المضموع ، لأن هذا الشيء غير متشابه الأجزاء ، وحتى لو كان البخار ينحل من جميعها ، فإن تحريكه طاسة التسم ليس تحريكاً لوحد ، في حين أن التسم ينحل بجميع أجزاء الشيء الذي ينحل ، ولذا فإن الحكم من الطعم أجزم وأوثق .

أما اللون فهو دون الروائح في صحة دلالة ، ولكنه ذو دلالة خاصة في الشرح المراد إذا استندت أسنانه ، فإن مايطرب منها الى النفس التي لم تكن بطرية ، أي الى الخبرة ، كما في البصل ، وأما لأسوء عند حكمه .

وهناك أيضاً صفات ظاهرة أخرى لابد الى النفس كالطاقة وهي الانقسام تحت تأثير القوى الطبيعية الى أجزاء غاية في الصغر ، ومن أمثلة الطاقة الزعفران والدارسيني .

- ١ - والكتلة مكسها .
- ٢ - والزرودة وهي بيوت الأندلس دون الضغط كالصنل .
- ٣ - والغشائية وهي القابلة للتجربة بضغط يسير مع بيرة وهو .
- ٤ - والسيلان هو عدم الثبات على شكل واحد .
- ٥ - والمضادة هو صفة مايسر بتأثير من شأنه أن يحل .
- ٦ - والعلوية وهي حدوث القوية عند الانزعاج بلقاء .

١ - يجب مراعاة وقت ظهور الفعل ، فإن ظهر مع أول استعماله استنتج أنه يفعل ذاته . وإن ظهر في آخر استعماله كان موقع شك .

٢ - يجب أن يستمر الفعل على الدوام في على الأكل ولا كان الفعل بالمرعى .

٣ - يجب معرفة على الإنسان فإن تجرّب على غيره بما أن يختلف .

وقد اختلف الأطباء في استعمالهم على القياس والتجربة والقسما إلى أهل التجربة وأهل القياس .

قال أصحاب القياس إن رأي أصحاب التجربة غير صحيح لأن لمالك الأثرية يجب أن يكون بقياس فكسري ، حسب قول الأثرية ، وحسب الفعل .

وحسب طبيعة العضو المعالج ، وحسب طالع الفم والخراج والوقت من السنة ووجاهة الدواء والظن والحد والمكان والسبب الذي جعل الفم يولد اللحم أو غيره .

ولكن الحقيقة - كما يقول ابن سينا - ، أن القياس يستخرج منه لمالك الدواء على حسب الأعراض ، ولكن التجربة تمنح لفظة الدواء المستخرج من القياس ، والأصلح أن نستعمل الأثرية التي استحدثت بالتجربة ، وإن اضطر الطبيب إلى دواء .

كف لفظة أثرية واستعملوها إن كان لا يسئل له تجربتها .

غير أن هذا التعريف لم يميز فيما يرد على البدن - بين الغذاء والدواء - والحقيقة أن التعريف كان واقعياً - إذ كان يرى ابن سينا يتناول الطعائر كالأطعمون - والسوم - والأغذية كالأكتنجان والشموم - في باب كودع هرباب الأثرية المفردة .

وترى الم علاج يتم فترة بالغذاء وتارة بالدواء ، ولا قول على هذا الأثرية من التفسير للتحولات بين ما سمي غذاء ، وغذاء حوائط ، ودواء غذائياً ، ودواء مطلقاً ، وسماً .

قد يعبر الشيء بالتناول ولا يعبر البدن ، فإذا تشبه بالبدن كان غذاء وهذا التفسير مبسط . وإن كان كلياً ، لعناية الأساليب التي تسميها (Assimilation) وسموها التشبيه ، وإذا لم تشبه بالبدن كان الدواء للحد .

وقد يعبر ويغير البدن ، فإذا تشبه به كان غذاء حوائطاً ، وإذا كان لا يشبه به كان دواء مطلقاً .

إن ما يفتصل بين الغذاء والدواء هو التحول إلى بصره البدن .

فإن لا من الدواء يولد على البدن ما يظهره البدن بوجه الفهم وهو ما يسمى غذاء ، ومنه ما يظهر البدن غاية الفهم ويسمى دواء . ومنه ما يكون فاعلاً لبدن في أول الأمر ثم يظهره البدن في آخر الأمر . وهو الغذاء الدوائي .

الأثرية القياسية :

ونعبر الآن إلى الأثرية القياسية وقد رأينا ما قيل من التراجع الأول ومن التراجع الثاني المتأصل عن اصطلاح العناصر .

وقد يكون التراجع الثاني قوياً أو ضعيفاً . والتراجع القوي نتيجة الخلل بعصر تعريفه على حرورية البدن القريزية . فالشعب مثلاً مركب من وطيرة ويسر بلغ المصاحبة مبدلاً بعضه - الشار عن الطريقين بانياً - ويسمى هذا التراجع والتراجع الثاني . فإذا داخل مثل هذا المظهر البدن بقي على

بالإطلاق والبحث غير المتعمد ، غير مبررها ووجودها
عقلية ، وإنهم يطرحون حل ضرورياً تأليف مثلياً .

أما أصحاب القياس فيقولون قالوا إن هذه الأقوية ، إذا
كانت ، أكانت مستلزمة بعضها بعضاً ، وأن من الأقوية
أقوية ، وإن كانت تطرحها غير صالحة لمعاداة القويين -
ألا أنها اكتسبت من التأليف قوة مخالفة للمعاداة .

والمعبر جون بن اسحق مبررات تأليف اقوية تركية
في سنة العشرينات :

١ - اختلاف قوة العلة ، مثلاً : إذا أردنا إسحقان
اليدان بخرقة مبيدة ، وإحدى هذه مبرراً ويسحق بالثقل
المتساوي ، دعنا الحداثة إلى حائط حوائص ، أصدرها
أسحق وثانيها قبل مسطرة ، حتى يؤلف مثلياً هذه

المسألة العقلية .

٢ - إن كثيراً من المبررات لا يمكن استعمالها دون
مخالطة مع شيء آخر ، مثلاً إذا احتجنا إلى مبررهم ويجب
عقل الأقوية بالثقل .

٣ - إصلاح ما لا يقهر منه كثير من الأقوية من
الكمالات الكونية وإصلاح الظلم أو الرأفة .

٤ - كسر قوة البداهة العقلية بقوة .

٥ - محاولة العقل التي تحتاج إلى قوى متضادة ،
للعقل التي تحتاج إلى دفع وتحليل معاً كالتقسيم في
كثيره .

٦ - حاجتنا إلى قوة فهم واحد يستعان به لفهمه عند
من العقل التي لم يستعان لها ، كالتقسيم ، وهذا كان
الفرع إلى العقل الثنائي .

ما هو عليه ، فإن كان معتدلاً بقي إلى أن يجد البدن إلى
الاعتدال ، وإذا كان مائلاً إلى قبله بقي على قبله إلى
أن يجد صورة البدن ، وبالمثل فإنه إذا يصدر عنه
فعل واحد .

أما إذا كان المزاج رطبا فقد تعرق بساطه عند فعل
طبيعة البدن فيه ، ويستند بعضها من بعض ، وقد
تكون مختلفة القوي ، فبعض بعضها معاً وبفعل الأمر
فعله .

غير أن ابن سينا يضيف : « إذا قلنا الإلهاء إلى هذه
كلها ، فله تركية من قوى مضادة فلا يجب أن يظهر أن
جزءاً واحداً يجعل حرارة وبرودة فإن ذلك لا يمكن ، بل
هما في جزئين من هاتين هو تركيب مثلياً » .

ومن الأقوية المبررة فوائد الفروع الخمسة : « نحن نرى
أمرنا كالبابح فلا يقدر الشيخ والعقل على التفرع
بين قواعده ، ومنه ما يقدر الطبع على التفرع بينها
الكتكوب الذي إذا طبع في الماء تحول منه الجهر الذي
تصلح مثلاً ، سهلاً ، وفي الجوهر الأرضي تصلح بمره
قريباً .

وقد رأينا في مسند مرضى الشهابي نفس كيف كانت
تطبق هذه النظريات في العلاج .

الأقوية التركيبية :

والى هذا فقد اعتاد العرب خلط عقائري عدة في جود
واحد ، ووجدوا هذه الأقوية المركبة نظرية متكاملة .

زعم أصحاب التجارب أن الأقوية المركبة كانت
حسب ما رأه الناس في القدم وحسب ما وُلح لهم

التشكيك كونه :

وهو أن يقال فكر فكرة عامة من الأفكار ، هو كذا القديم
شكروا في كيفية العلاج بالدواء ، عليهم من اعتماد على
الترجمة وإيقاع الغذاء والاشغال المشابهين ، كما أن النفس
التي يروي عنه في « مسالك الأبعاد » له ، إذا وصف
لا يصف ، فإما ما أمكنه أن يصف فإما ، ولا حركياً ما
أمكنه الاستغناء بفرد ، وكان ربما وصف الفلسفة لمن
شكك كمرحة ، والتفاهيح لمن شكك هماء ، والغروب لمن
شكك إسهالاً ...

حتى قال له النصار الشرائي الذي كان يجلس معه :
« إذا أثبتت أن نصف عقل هذه المؤسسات المتراكم كان
البحار ، وأما إذا فصدت عذري فلا نصف إلا الشكر
والتراب والألمية » ، وهذا ليس فقد قال صاحب
(المسالك) : « إن ابن النصار حتى يروى عنه فلسفة
والفكر لغروته وأصوله كان فليس الفكر بالعلم » .

وعليه من غير شك على حجة كانت تبدو منطقية في
ظاهرها ، وهي أن كل ما يقع الفكرة لا بد له من أن يفكر
أولاً إلى الكيد ، ثم من الدم إلى جميع البدن ، فمن أين
يكون القول إن من الآخرة ما يقع الكيد الخاصة ومنها ما
يوقع الطحال ومنها ما يقع الكليتين .

ولقد رد عليهم المؤيدون بقوله النصار يجمع مستندة
من التجربة .

كلمة الختام :

ليس من المألوف الحكم على صواب النظريات التي
تؤثر ظهورها منذ الأزل ، وحسب أن يقدمها في موطئها ما

سبق وما خلفها ، وأن يقول العديد ما كان نصيبه
الفرقة والمختلطة من القدم أو التأخر أو التطور نسبياً ،
فإنه لا يجب على « نون » أن تقيم نظرية الحداثة الكونية
التي دحضها « إيشاين » ، ولن يجب « إيشاين » في
الاستقلال أن تقيم نظرية اقرب إلى الصواب ، فما
النظريات سوى محاولات ترمي إلى استيعاب قوانين عامة
من حقيقة المعلومات المعقدة في عصرها وتصبح
القوانين المعقدة بما سابقاً ، فإنه من الطبيعي أن تكون
النظريات وأبعاد عصرها ونظورها مع نظرية .

ولذا فإنه من السذاجة والسطحية أن نروي
بالقدح من القول مثلاً إن ابن سينا كان فيلسوفاً ولم
يكن طبيباً ، وبمثل الأوهام الإجابية في إسهامه ، ولي
بالقدح فإنه علينا أن ندعوه بأن فلسفة ابن سينا
الطبية ، شأنها شأن فلسفة الفارابي وابن النفيس
وغيرهم من الأطباء ، هي ذاتها منطقاً منطقاً على مايسر فهم
من فكرهم ومن فلاسفتهم ، أي أنهم سعوا إلى الحق
بالحق وليس بالاحتمال .

فإننا إذا ابتعدنا نتيج الغذاء من الفكرة إلى الاستدلال
وجدنا وصفاً أبلغ من وصف ابن سينا لنظريات الفيزي
أسلفنا ذكره .

وأما اعتراضه عمليات الأخرى والتمثيل لما عجزا على
وصف اقرب إلى الحقيقة من الاعتراف بطوي صغرها
وناسكها وخالفته وتامها ، وهي توافق مايسه اليوم
تعضلات البرانسوم والصوديوم والخصائر الفاسدة والتي
ما تفسد اليوم بالوصلات الطاقية والوصلات العنصرية
والخصائر دون معرفة حقيقة كنهها .

ولا يفهم معرفتنا أن نسمي القوة الشاعية فيزيومون
الشمس ، أو القوة العقلية هي موعداً ابتدائياً ، فإنه يمكن
لواضع علينا أن نعرف بأنها سميات تفسر ولا تبين .

سطحية، وعلى القياس القويم، إنما أسقطنا، أنصغرهما
لنحشد الاختيار الذي ونصير له دستوراً لا يقل إحكاماً
عن الحق معاصراً .

هذا ما بدعوتنا إلى تقديمهم وعدم التصالي عليهم
لعلهم لنا التي ما زالت . ولا تزال . بالحقبة . إذ علينا أن
نعرك حقيقة مؤلة وهي أننا لنقدم خطوة ونقدمها
أولها جذراً بالتأخر خطوات، ويزداد كثافة ومداخلة . لأن
نهاية المعرفة همزة ملية إلى الأبد .

لقد أولمينا فيما سبق بعض الجوانب الواقعية فيما
يسمى خليطاً من التخييلات والأحلام ، إلا أن هذه
التخيلات والأحلام لم تولد في فراغ . وحتى إذا تولدت
في الخيال حسب قول أصحاب القياس، إنما تولدت فيه
بغير ما يتأيد الخيال والعلم على الخبرة والملاحظة
والأبحاث في التفكير . كما اعتد علم العالم (كيكولي)
الذي ألوحى له صورة جزئية للقرين التركيبية على صورة
وسائل لعمل في التفكير .

وإن كانوا قد بنوا أوسادهم الذاتية على ملاحظات



المراجع

- أبو أيوب السجستاني : أصول الدين في عقائد الأئمة ، ١٣٥١ هـ ، دار الفکر
 أبو حمزة : العقائد في العقائد ، طبعة بيروت ، دار الفکر
 عبد العظيم النجاشي : اختلاف في التوحيات ، طبعة مؤسسة دار الفکر ، بيروت - ١٩٩١ - ١٩٩٢ هـ ، الطبعة : بيروت
 [١] حماد .



أصول الكتابة العربية التقليدية وأصولها في ضوء

العقود ١ -

ما من لغة يملك أهلها أسباب الرخاء بها والفرح
عليها كاللغة العربية ، تلك أنها هي اللغة التي استلهمها
الله تعالى ليزيل بها الفرقان الكريم ، هدي الناس
ورحما . وبعثنا رسلنا محمد ﷺ القرآن على الناس
بلسان عربي مبين ، توالت الرابطة بين الله والناس
الجديد ، مما جعل هذه اللغة لغة الدين والثقافة
والديبلوماسية . ولما تبعها الأبحاث التي أجريت في لغة
اللغة القرآني والقرآن وجدت أن اللغة العربية أقرب
الصور إلى اللغة السامية الأم التي امتزجت وتفرعت عنها
جموعة ، اللغات السامية ^(١) .

ولذلك من استخدام هذا الاصطلاح هو العالم الأثري
لشواتر في عام ١٩٢٨ م . وقد استخلص هذه التسمية
من الجدول الخاص بـأسباب توح عليه السلام والوجود
في اللغة في ضوء العقود - الاصطاح العشر - ، ذلك
الجدول الذي يشرح الصلات بين الشعوب المتلفة في
عصر ما قبل الإسلام المتحد من أبناء توح (اسم وسام
ويشتق) .

وقد جاء جدول الأسباب لاختلاف نظر - وهو أن مؤلفه
قد بنى تسميته على اعتباراته سياسية وجغرافية - أكثر
من اعتناقه على صلات القرابة والرابطة اللغوية ، مما
جعل ذلك يسرب إلى بعض الباحثين في صيغة ما جاء
في هذا الجدول فيقول العالم مؤلفه - أن مؤلفه جدول
الأسباب استند على صلات القبيلتين السامية
بالعبريين في تسميتهم إلى حام - على الرغم من أهم أقرب
إلى العبريين للصلوات العنصرية واللغوية القوية بينهم ،
كما جعل العيلاميين من أبناء سام على الرغم من أن

الكتابات القديمة

سيد فرح راجد

والخليفة ، ووجوده السابق في شبه الجزيرة العربية أدى إلى المحافظة العنصرية واللغوية . ومن هنا نشأت أثار توارث العنصرية على أقدم الحضارات هنا ، ولغة العربية شاهد على صدق هذا الحكم ، فهي تشكل على عناصر لغوية حديثة جدا بسبب وجودها في أماكن بعيدة في شبه الجزيرة العربية ، وكما يقول مونتسكيو : « إن عروب العصور السابقة للإسلام حافظوا على عناصر الدينية والاجتماعية وعلى الأحوال الشامية القديمة أكثر من أي شعب آخر ، كما احتفظوا دون تغيير يذكر بالأحوال الشامية قديمة الصيغ ، كإثبات التكافل العظيم المتصلة بين السابقين حتى بعد الفتح بين شعوب سيطرة تم ناديا عن أصولهم البدوية »^{١٢} .

غير أنه من المسلم به الآن لدى معظم المستشرقين أن اللغة العربية قد احتفظت بكثير من الأصول الشامية السابقة في مقاديرها القديمة ، وأنه لا يكاد تصدق في سائر بقاعها لغة عربية أخرى . ولقد وثقا من هذه اللغات القديمة التي كانت في هذا رجع إلى لغاتها وبناها في سبيلها سيرا على أديم موطن السابقين ، فاحتفظت بخصائص احتكاكها بالثقافة الأخرى .

ولقد وثقا على نفس هام جداريات من الخليل بن أحمد (التوفيق عام ١٧٢٥ هـ) الأندلسي أن سيرة في معجمه المعاصر في القسم الأخير الخاص بأسماء الأعلام من أن « كنان من سام بن نوح ، ينسب إليه الكنعانيون ، وكما يتكلمون بلغة لغات العرب »^{١٣} .

وأما ذلك الأسماء من حزم الأندلسي (التوفيق سنة ١٥٢٢ هـ) أن اللغة الشامية والعربية والبربرية والبربرية متفرقة

لغتهم غير سامية ، ويرى أن لغات جنوب الأندلس وبعضها يصحون لشدة أشور السامية ولا شأن للحدود بالثقافات .

لكن العالم بروكلمان يرى أن أي إسرائيل هو الذين أقصوا السبيلين عن تسليم إلى سام لأسباب سياسية ودينية .

وقد تحدثت إراء العلماء واعتقدوا أن لغتهم عربون العهد الأصلي للساميين ، فيعطيهم برغم أنه كان بلاد أرمينية على حدود كروستان ، وتزعم هذا الرأي المستشرق الفرنسي ديلان اعتقادا على ما جاء في سفر التكوين (١٠ : ٢٢ - ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦) .

وقد زعم العالم جينيني الرأي القائل بأن العهد الأصلي للساميين كان جنوب العراق على غير الحقيقة ، وقد قام نظريته على أساس لغوية أفضل أصل السابقين في أرض الرافدين . بينما يرى أن أصلهم في الجزيرة العربية أن الجزيرة العربية كانت وقتئذ الأصل للهمزة السامية^{١٤} . وقد قال مونتسكيو على نظريته بأن وثقا الساميين ليست الأساس الوحيد ، بل أن الأصول الاقتصادية والاجتماعية للمحضرة أفضل مكانها من البشر يتوزعون للهمزة إلى المناطق الزراعية المحيطة . وهذا هو أصل الآراء ، والقوائم سدا ، وأكثرها اتفاقا مع علم الآثار وحفائر التاريخ^{١٥} .

ومن أهم هذا ونحن نتناول أن نتائج هذا الموضوع ، نلاحظ أن الفكرة الشامية من المستشرقين تزيد نظرية التي تقول : إن شبه الجزيرة العربية ، هي العهد الأصلي للساميين ومبدأ تصفها غير التاريخ إلى المناطق الزراعية في بلاد الرافدين وسوريا وفلسطين

١٢ - د. هاشم عبد الحليم - أصول لغة الساميين - ص ١٢

١٣ - مونتسكيو - المقادير القديمة وأثرها على تطور الفكر من ص ٥٢

١٤ - مونتسكيو - التوفيق المعاصر - ص ٥٢

١٥ - د. إ. بن سينا - المعاصر - ص ١٥٥

١ - الأرامية القديمة :

أ - أرامية النشور / أقدم نص فيها هو نقش زنجيري ويرجع إلى القرن ٩ ق . م .

ب - الأرامية السدوقية / التي استعملت باسم امبراطوريات آشور وبابل وقارس (من القرن السابع حتى القرن الرابع ق . م) .

وقد عثر على نقوش منها في شمال شبه الجزيرة العربية في تيماء ومذائن صالحي (الحضر) وفي مصر .

ج - أرامية العهد القديم .

٢ - الأرامية الغربية :

أ - الأرامية السبطية / ولها نقوش مثالن صالحي (الحضر) وصيدا (الشرا) (من القرن الأول ق . م - إلى القرن الثالث الميلادي) . وكان الأباطرة قد اعتادوا الكتابة الأرامية ثم عثروها وحولوها من كتابة منفصلة المعروف إلى كتابة متصلة . واهتم أحد العرب الكتابة التي تستعملها اليوم ، وهو ما سوف نتعرض له تفصيلا .

ب - الأرامية النحيرية / ولها نقوش النحير (من القرن الأول ق . م - إلى القرن الثالث الميلادي) .

ج - الأرامية اليهودية / ولها ما كتبه اليهود من الترحيم والتشديد الأورشليمي والقارسي (من القرن الثاني إلى القرن الخامس الميلادي) .

د - الأرامية المسيحية / التي كان يستعملها نصارى فلسطين بين القرنين الخامس والثامن الميلادي .

من أصل واحد ، فقال ما نعه : : أن الطي ولقد عليه وحلته بقية ، أن السريانية والعربية والعربية ، التي هي لغة مصر وريسة لا لغة غير . واحدة تبتدأ بتلك مساكن أهلها تحدث فيها بحرفي . . . فقلت قال الأمام السجدي (الموقر سنة ٨٩٩ هـ) : : وكثيرا ما يقع الالتقاء بين السرياني والعربي أو يقارب في الشك (١) .

وكذلك اليهود الأسطاسيون المتصامرون هؤلاء السليبي . يظنون معهم في هذا الرأي كما يبدو ذلك جليا في مقدمة « كتاب الفصح » في الشعر العسري لأي الوليد مروان بن صانع القوطي المتصامرون لأن حرم .

ومؤدى هذا كله نحو أن العربي في لغته إلى الرابع الفئات والعشيرة ، أقدم بكثير من مفهوم العنصر بأن تقسيم الفصائل كان يرجع في أوروبا إلى القرن التاسع عشر الميلادي .

وتقسيم اللغات السامية بقسمها إلى خمسة فئات

على النحو التالي : -

١ - السامية الشرقية وهي الآرامية بغيرها السابلي والآكسوري وهي عبارة عن نقوش مكتوبة بالخط المسباري ومن أهم هذه النقوش قنصون حواري ، ويعمل هذه اللغة بلاد ما بين النهرين .

٢ - السامية الغربية الشمالية تنقسم إلى الفصائل الكتابية والأرامية : -

أ - اللغة الكتابية ويخرج عنها أربع لغات هي اللغة القومية - اللغة القبطية واللغة العبرية واللغة الأوجاريتية .

ب - اللغة الأرامية وتنقسم إلى : -

ومن خصائص اللغات السامية في الشرق وجود الجملة الاسمية المركبة من مبتدأ وخبر ليس بينها فعل رابط . لذا يحصل ارتباط الأسماء بعلامات الأعراب والنعوذ اللغوي . ويبدو أن اللغة السامية الأم (تكن ذات جعل طوية ، بل كانت الجملة بسيطة التركيب وتكون بغيرها . وتخرج الجمل بعضها آراء بعض مع ربطها عن طريق الواو . وهذا واضح في العربية القديمة والعربية في عصورها القديمة ، ولكن بقي الزمن تحدثت الجملة في اللغات السامية الحديثة .

وهذه الكثرة العالية من الخصائص الطوية للغات السامية التي أوردناها يترس فيها طيفا لمصنح القرآن أي المؤلفين من اللغة السامية الأم . يصادف هذا من الأصوات وعمل الآلية الصورية وعمل التراكيب والترويات . فقلت الخصائص المشتركة ميراث سامي

والغالب الظن أن اللغة السامية الأم قد عاشت في الجزيرة العربية ، وانتقلت إلى بقية الشام والعراق واليمن والحيلة مع الحضارات الشرقية لتتألف لغاتنا الأولى من الله الأممي عام^(١٢٢) (الجزيرة العربية) ، وفي هذه المناطق تكونت اللغات السامية المختلفة . وهكذا استلح الساميون - وفي مقدمهم يهودا وكنعان ورومان - أن العربية تطلق يا كان في نظر السامية الأم ، وما من هذا كله أن أولي هذه الأبيديتات والسامية

الناثرت في معظمها واحتفظت به اللغة العربية . أما أقرب اللغات السامية إلى اللغة السامية الأم ، فاللغة العربية ، لذا حافظت تغير بطء ، كما يقول المستشرق فرغسون^(١٢٣) .

ويلاحظ في المرح بالإحصاء ، أن يكون المصنف عالما من أدلة التعريف التي تدل على حق الكلمات إليه .

واحتفظت اللغات السامية الجنوبية (العربية الشمالية والعربية الجنوبية القديمة والآرامية) بسط خاص من الجمع وهو جمع التكسير بالإضافة إلى الجمع السالم الذي يتميز بلاضافة في نهاية الاسم .

كما تتميز اللغات السامية بأصوات الحلق (في العربية الفراء والحاء والعين والظير والغاء والمهملة) وهي الأصوات التي تخرج من الحلق . كما تتميز بأصوات الأظفار أو الضمير وهي العربية الفاء المعجمة والظفر والظاء . وتتميز العربية في اللغة الفصحى بـ

طعرا متطابق على اشتد الأصل مع وجوده إلى الحلقية^(١٢٤) . لأن الضمير أو الأظفار إحدت بنوعها المصروف العالي الذي يرن فيه الصوت . كما يرس في علم الصوت من العلوم الطبيعية مير الزين (على طية العود وحصولي اليان) .

واللغات السامية لغات تنطاقية يتر فيها استعمال السورق والخواص مثل الإنجليزية describe de + scribe يعني وصف^(١٢٥) .

(١٢٢) مجلة الشرق الأوسط (١٩٦٥) ، صفحة الثاني من ١٥٨٠ .

(١٢٣) أ. فرغسون ، الأصوات القديمة في ٥١ .

(١٢٤) انظر: بكر ، دراسات في لغة الله في ١١٠ .

(١٢٥) راجع : لغة الله الفصحى ، دراسة في ١١٠ ، ١١٠ .

(١٢٦) السورق والخواص صفحات ١١٠ ، ١١٠ .

(١٢٧) علم اللغة العربية الفصحى ، دراسة في ١١٠ ، ١١٠ .

(١٢٨) دراسات في لغة الله الفصحى ، مطبوع بكر في ١١٠ ، ١١٠ .

(١٢٩) العربية الفصحى ، علم اللغة العربية في ١١٠ .

قرويه التي صرحت عبد الحميد بن عبد الحميد
والنصارى .

وقد رفض الدكتور يحيى زكي هذه النظرية وقال :
« إن الخط العربي لم ينشأ من الهند الهندي كما يقول
هذه الرواية ، وليس هناك أية علاقة بينيا سوى أنها قد
اشتقا من أصل سامي واحد . ويظهر من مقارنة هذه
الحروف العربية القديمة التي نزل على أنها مختلفة من
بعضها اختلافات شديدة »^(١٢٦) .

ويرى الدكتور عبدالمنعم من الأمازيغي أن هذه النظرية
مخالفة ومخالفة لذلك يقول :

« ولكن يبدو أن الخط الذي عرف في هذه المنطقة
أما من طريق الشام عاصية ، وإن الطريق التجاري
الذي نزل هذا السطح من الثقافة ، وإن هناك في قبة
من حيث تصميم التي كانت يمكن التماثل وهي من
الخط الذي ظهر في زخات في هذه المنطقة بعد سقوط
الخط والخط الذي ، ثم بعد الفسلفة وقد سكنوا بأدوية
التي كانت عليها على علاقة بالثقافة العربية في الجزيرة
كأنهم والفرج في برب (القديمة) ، ولا يستبعد أن
يكون هذا من العوامل التي ساعدت على ترويح هذا
الخط ، ولا ننسى أن عناصر كانت تحكم اليمن إيمان
ظهور الإسلام ، والبائت حواره فارس نكتب بالخط
الأرامي ، وبذلك فكان الطريق منسوخا إلى أصول
الأرامية إلى غرب الجزيرة من الجنوب إلى الشمال .

وتظهر الخط الأرامي إلى الكوفي ثم إلى الكتابة التي
نكتب بها في الوقت الحاضر ، وربما يوه نظرية مؤال ،

انطلاقا من الفرج الساميين الأول هي أبعدية العربية
التصني (١٢٧) .

هذا من مجموعة الفئات السامية وبعضها
المشتركة والتي تسمى اليها اللغة العربية ، وأصل التسمية
هذا صالحة لأصح من بني الفري في الجواز أنه يظهر
العلية العرب في نشأة الخط العربي ، حيث هناك من
مخرب المعلومات الأولية التصني ما ليس له أول ولا
آخر ، وهذا ما لا يقوم على أسس علمية حديثة ، فكان
لا بد من الاحتكام عند الحاجة إلى البحوث العلمية
التي تعتمد على التراجع .

وفي نشأة اللغات يتأخر ظهور الخط وفقا لطبيعة
بالنسبة لظهور اللغة نفسها ، لأنه إذا كانت اللغة طبيعة
في الإنسان فالحظ يظهر الخط عاصية صاعدة كالبطل
من أصول : « إن الخط من جهة الصانع القديمة
الصانعة ، فهو ضرورة عاصية عاصية عاصية
الإنسان »^(١٢٨) .

بدايات الخط العربي :

أصل العرب الخط من الفرية التي ظلت من الألبان ،
والألبان من اليمن ، أي أن الخط العربي نشأ من خط
المستند الحميري الجنوبي ، وأصل هذه النظرية من
مختلبي^(١٢٩) ، كما ذكر علي تاحف في كتابه « تاريخ
الأدب » ، وعلى رأينا هذا يكون الخط المستند من أصول
الخط العربي^(١٣٠) . وإن كانت الدراسات المقارنة عند
النشأة أن الخط العربي لم ينشأ من الهند الهندي أو

(١٢٦) الدكتور يحيى زكي ، ص ١٢٨ .

(١٢٧) مختار أحمد العيسى ، ص ١٢٧ .

(١٢٨) مختار أحمد العيسى ، ص ١٢٨ .

(١٢٩) علي تاحف ، تاريخ الأدب ، ص ١٢٨ .

(١٣٠) علي تاحف ، تاريخ الأدب ، ص ١٢٨ ، هذا الخط المستند ، الخط المستند ، الخط المستند .

الخط العربي لم ينقطع عن الخط السرياني ولم يبدل منه ، بل هما نوعان مختلفان قد انشطا من أصل واحد وهم الخط الآرامي الرابع . وما هذه الحروف التشابيه والمختلصات المخلطة التي نلاحظها في هاتين الكاتبتين إلا نتيجة لتكوينها قد اختصت الظروف واحدة ، وبما حل أنواع متشابهة ، وذلك كما يوضح من هذه الكلمات السريانية وما يخالطها من الحروف العربية ^{١٢٦٦} .

وهكذا نلاحظ بين أجيال الآراء في تحديد أصل الخط العربي . فكان لابد من الأحكام في أحدث أبحاث هذه اللجنة التاريخي اللغويون . علاوة ، أصبح مصطلح المستشرقين نظرية التشتاق الخط العربي من الخط النبطي . وفي سؤالنا الأخير من هم الألفاظ ؟ وكيف كتبوا قولهم بالخط النبطي حتى تستقر في الخط العربي . **جواب** : ذلك من خلال بعض التغييرات التي **نشأت تبعاً لأزمة كتابتها ؟**

والجواب : يجب أن نلاحظ بما الألفاظ قولهم حتى القرن الثالث الهجري . ومن القليل أهم لعب عربي ، قال في بعض أسأل الجزيرة العربية وحروب الشام . بعد أن جاور من جنوب الجزيرة العربية الهند الأصل لهم . والبيات العظيم قسرات إزدجارهم . هي القدرة المتقدمة من القرن الأول قبل الميلاد حتى نهاية القرن الأول الهجري .

هذا على الرغم من أن تاريخهم يرجع أبعد من ذلك . وأهم كانوا قد اكتفوا ببيع (التراء) عاصمة لهم في القرن الرابع قبل الميلاد . وهذا ما يؤكد استرايون الجغرافي اليوناني القديم . ولقد اعتد لقرو

لقد اختار العرب الخط الآرامي مع أن حروفه لا تزيد عن ألفين وخمسين حرفاً . في حين أن حروف الهند كلمة ثمانية وخمسون حرفاً ^{١٢٦٧} .

التي نلاحظها مما للثلاث هو صيغة الخط الآرامي ولحرفته على الكاتيب . في حين أن الخط الهند يحدد على الرواية والتواتر .

وهناك ألباء يصعب تطويرها . كما أنها تخطت إلى الخط الآرامي قد برز بشكل واضح منطقة حضارية الغرب عرب الشمال الذين قاموا بدور تجاري بعد سقوط أول جنوب الجزيرة العربية . وهذا يمكن أن يفسر به كتابتهم بالخط الآرامي ولزكهم الهند ^{١٢٦٨} .

وهناك روايات تقول بأن الكلمة العربية جاءت من الحمير . والحيرة كما تعلم كانت مركزاً حضارياً يمتد إلى النوبة . وكان أهلها يكتبون الخط السرياني (الخط العبري) . ولقد وُقِّدَ طريقاً هند إحدى هذه الروايات ، ويرجع تاريخها إلى الفترة التي مضى وهي مأرودة البلاغري في كتابه الكبير " فروع البلدان " ونحوه . أنه قبل ظهور النبي صلى الله عليه وآله وسلم أصبح ثلاثة من قبيلة طيء هذا الخط الذي اعتدوا من السرياني في هذا ^{١٢٦٩} . وأنه سرعان ما انتشر هذا الخط وتعلمه أهل الحمير والآبار . وأخيراً جابوا هذا الخط إلى مكة المكرمة .

والسؤال الذي يتردد هنا هل الخط العربي اشتق من الخط السرياني بمرغم تشابهها في بعض الحروف والمختلصات ؟

والجواب : . الجواب : نعم ، إننا نلاحظه فيقول : : بأن

^{١٢٦٦} : عند فر من العهد العباسي . جازعاً من أروع الحروف العربية من ١٥
^{١٢٦٧} : عند فر من أروع الحروف العربية من ١٥
^{١٢٦٨} : عند فر من أروع الحروف العربية من ١٥
^{١٢٦٩} : عند فر من أروع الحروف العربية من ١٥

« وكد ، صوبج ، وهن . . » كما أن الكثرة الغالبة من أسماء الأعلام التي ترد في نقوشهم ، هي أسماء عربية مثل « داتل ، صوبج ، حارثة ، حنيفة ، حنك » .
وعبد الله ، عبد الله ، عبد الله » .

وكذلك نرى الأسماء المعانيها كلها في العربية^{١٢١} ، ومثال ذلك : « حنك » ، صوبج ، لعن ، وبالأمثلة في هذا عقد وجد أثر الشعر العربي في النقوش النبطية ، وميلنا إلى ذلك ظهور هذا التعريف العربية ، أن في نقوشهم يبدأ لا تستخدم التهجئة الآرامية الأخرى لتعريف الأسماء في أواخر الكفة لندالة على صحة التعريف ، ونظير هذا صوبج في عام ١٢٧٧م ،
في تعجيل الأسماء التي لتعريف التي في العربية ، ونلاحظ أنها غير مسبوقة في التهجئة الآرامية الأخرى ، ومثال ذلك : « ومشييه فيسنداه

الأسماء السياسية شعباً حتى شملوا مشور ، وجنوداً حتى شمل مدائن صوبج (الحير) التي كانت حاصدة ثانية لهم . وقد انفس الرومان على استقلال الأسماء عام ١٦٠٦م ، وظلوا يسمون الرومان هذه القرون ، ولا يصرف الجلاء ليد عن قراهم على العصر الميلادي .

وقد عاشت الأسماء حياة عربية بالأمثلة إلى نشاطهم التجاري الكبير ، وكانت لغتهم العربية أمثال لغة محلية متطورة غير مدونة التي لا يمكن لها أن تعطي الأسماء التي كانت يكتب عبرهم الآراميين . فقد تكونت العلاقات الفنية والثقافية بينهم في الشمال عن طريق التجارة ، وكانت الآرامية لغة العقيدة والتعامل اليومي ، ولغة الصلوات في فلسطين والأردن وسائر الشام وأسيا الصغرى منذ القرون السابع قبل الميلاد وحتى ظهور الإسلام حيث حلت محلها اللغة العربية .

فكان لزاماً أن أن يذكر الأسماء بالكتابة الآرامية ، حيث فرض عليهم نشاطهم التجاري والتعامل والآرامية مع غير العرب ، ولذلك كان من السهل على الأسماء أن يكتبوا نقوشهم باللغة الآرامية وأن يكتبوا بالعربية الآرامية ، ولكنهم ظلوا يستخدمون باللغة العربية في شؤون حياتهم اليومية .

والأسماء إذا سمعوا هذا الاسم لم يتناقلهم ما يرجع من داخل الأسماء ، ويروي حديث لشي عليه الصلاة والسلام ، لا ينظر في القائل أي لا تتدبره بالنظر في سكتها وألفاظه العظيمة ، ولذلك^{١٢٢} .

وتظهر حرية الأسماء من استبدالهم الكنعاني ، فهذه الأسماء تلي معانيها العربية في قراهم مثل

ومثال هذا أنه ، أن كل مظهر تطور اللغوي في قراهم أو كذا لا بدع هذا لفتك ، أن أصل الأسماء لبقول عربية ظهرت من جنوب الجزيرة إلى شمالها واستطاعت بالآراميين ، وتكررت بالعربية الآرامية ثم دون الأسماء نقوشهم بالخط الآرامي إلا أنهم لم يسموا لغتهم الأصلية ، أي اللغة العربية حيث كانت لغة حديثهم في الحياة اليومية .

ويعد هذا ينقل إلى الكلام عن الشؤون النبطية لتعرف على الخط النبطي في أرضه متعلقة ليد علاقته بعض التطورات المحلية في كتابة المروف ، لتعرف كيف انتشر الخط العربي من هذا الأصل ، وكذلك دراسة هذه النقوش دراسة متعمقة ، وأهمها النقوش التي

١٢١- وفيه لغات عربية ، ج ٢ ، ص ١٢٤

١٢٢- فيه نقوش ، الرابع عشر ، ص ١٢٤

١٢٣- فيه لغات ، ص ٢

وقرأته بالخطوط العربية كما يلي :

ألف من هـ ي ج م ر هـ
ب ن هـ ل هـ
أ د ي ن هـ ب ع ل هـ

وأرجعت إلى العربية :

فصريح عرفت الذي بدأها أئمة زوجها .

ونلاحظ أن هذا النسخ موافق في القدم والنسخة المستشفون القدم نقش لخطي ، وسري ، . يعني ^{١٩١} أن هذا النسخ غير مزور لأن كتابه قريب العهد بالكتابة الأرامية في حين بلغت الكونكة في فوجيه الطر إلى قسبة الكورين الخط المستخدم في هذا النسخ ومن الخط العربي الريح وأخط القسري ، وهما يتسميان في الخط الأرامي الذي كان سائدا في المنطقة في القرن الأول قبل الميلاد . كما يرى الدكتور يعني أن خط هذا النسخ أقرب إلى الخط الريح القسري منه إلى الخط القسري . وذلك أقرب دوران من فلسطين حيث كان يستخدم الخط العربي الأرامي .

ونعرض هنا بشيء من الأجمال بعض النقوش التي تعود إلى القرون الثلاثة الأولى للميلاد ، وخاصة التي حفر عليها في مدائن صالح (الحضر) ، وذلك لأنها كانت بعيدة عن القوة الأرامية ودخلت المجرى العربية لهذا الأصل للأبواب . ومن خلال أبحاثنا نستعمل جميع الخطوط البنيية خلال هذه القرون الثلاثة ، وإن لمثل الخطوط القوية التي أوردناها قبل كانت .

وجدت في مدائن صالح (الحضر) والعلا (عمان) وبلغ (البلقاء) وجوران .

وأما عن الكتابة البنيية فمن الممكن أن تكون اختصاصها وتصبح لغوها من خلال نقوش مدائن صالح في القرون الأول والثاني الميلاديين . وذلك لقربها من الوطن الأصلي للأبواب . تلك تسمية وتسمية أخرى ، أنها بعد الكتابة البنيية تتطور بسرعة في طريق التحسين . وذلك كما ظهر في حروفها من ميل إلى الاستدارة كما اعتدناها للخط البنيية وأقربا من الكتابة العربية المعاصرة ، ويظهر ذلك بوضوح في نقش السامرة (٣٢٤م) .

وفي خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين أصبحت الكتابة البنيية تتوارثا ، ولكن روحها بقيت في ابتداء على صورة الكتابة العربية المعاصرة كما يرى في نقش زيد (٥١٢م) وجوران (٣١٦م) .
ولابد هنا من الإشارة أيضا إلى أن الخط البنيية والخط الأرامي من إحداهما يتطوران في صورة الأولى للخط العربي المعاصر قريبة شبه إلى حد كبير من صورة الخط البنيية في مراحل الأخيرة .

وأؤكد هنا على تلك النتيجة الخاصة التي نواتها أن أصل الخط البنيية قد نشأ من الخط الأرامي ، وبعبارة أخرى أن تبدأ بتبع تطوره من القدم المتأخر حيث يكون شبه كبيرا بين الخطوط البنيية والأرامي . ولقد نقش خطي حفر عليه حتى الآن هو نقش السامرة في منطقة جوران ^{١٩٢} ولقد قلنا :

לפניה דא חמת דא גרמא
דא גרמא גרמא

(١٩١) من النقوش التي حفرها في نقش السامرة عام ١٩١٠م في منطقة جوران
(١٩٢) يعني يعني ، ص ٢١ .

١ - م ق ي م ر ب ر م ق ي م ك د
ي ب ز هـ

٢ - ل هـ أ ب و هـ ي ب ي ر ح أ ب و ل

٣ - م ن ا ب ج د هـ و ز ح ط ي م ل ن ك ب ط و

ترجمة القتل وأهليته :

١ - هذا نصيب القاتل (لمر) أ ب م

٢ - طيم ابن طيمشيل القاتل بقاء

٣ - له والده في شهر أيلول

٤ - في العام الأول للتمرد ملك الألبان

وحتى يخرج منصوص هذه القبول بالقرعة التي
أعده على دارسي القضاة السابعة بالعائلة ، وأجندنا
استبط أمكنة القرعة من خلال هذه القرعة ، بعد أن
عليه أن يكتب مرة أخرى منصوص القبول السطية
بمواصلة وأجندنا بين الكلمات مع الالتزام الدقيق
بشكل الحرف الأصلي كما جاء في القتل ، وذلك لأن
معظم هذه القبول ككلمات مترجمة وبلاصقة بعضها
البحس بدون فواصل ، وحتى أهم العائلة منكتها مرة
ثانية بعروفا عربية بدلاً من العروفا السطية .

فكما رأينا بذلك كل حرف ينطق من هذه الأسطر
الأربعة حروفا عربية لتكون كتابة القتل كما يلي :

١ - ٤ ا ب م ن ا ب م ر

نقش الملازم :  ARCHIVE

<http://Archiveheta.Sakhrit.com>

١ - ٤ ا ب م ن ا ب م ر

٢ - ٤ ا ب م ن ا ب م ر

٣ - ٤ ا ب م ن ا ب م ر

٤ - ٤ ا ب م ن ا ب م ر

Page

1. Page
2. Page
3. Page
4. Page
5. Page
6. Page
7. Page
8. Page
9. Page
10. Page
11. Page
12. Page
13. Page
14. Page
15. Page
16. Page
17. Page
18. Page
19. Page
20. Page
21. Page
22. Page
23. Page
24. Page
25. Page
26. Page
27. Page
28. Page
29. Page
30. Page
31. Page
32. Page
33. Page
34. Page
35. Page
36. Page
37. Page
38. Page
39. Page
40. Page
41. Page
42. Page
43. Page
44. Page
45. Page
46. Page
47. Page
48. Page
49. Page
50. Page
51. Page
52. Page
53. Page
54. Page
55. Page
56. Page
57. Page
58. Page
59. Page
60. Page
61. Page
62. Page
63. Page
64. Page
65. Page
66. Page
67. Page
68. Page
69. Page
70. Page
71. Page
72. Page
73. Page
74. Page
75. Page
76. Page
77. Page
78. Page
79. Page
80. Page
81. Page
82. Page
83. Page
84. Page
85. Page
86. Page
87. Page
88. Page
89. Page
90. Page
91. Page
92. Page
93. Page
94. Page
95. Page
96. Page
97. Page
98. Page
99. Page
100. Page

وكلمة النفس بالحروف العربية كما يلي :

١- ن د ن ف ك ف د ر ا د ي ل م ج ي ر و ج
ج ر ع ا ب د

٢- م ج ي ر و ل ن د و ا ج و د د ي ي
ن د ب ر و ن

٣- ب د ن ج ل م ا م ا م د ي ب ا م د ي
و ا ب ي و م

٤- ج س ر د و ل ب ج د ب م ي و ن
س ن ا ت ج م ي ل ن ر ب ا ل

٥- م ل ن ك ن ب ط و

من الحروف الست العربية :

١- هذا القدر الذي ليس بغيرها ابن

٢- بغيره والشيء من يده وهم القادرين

٣- به في القدر والشيء الحق والوفاة أصحاب

الرحمة وهذا في اليوم


٤- السليم عظم من القدر سيول من الست الحفصة




لربنا

٥- ملك الأباط

كلمة الشكل الأول ، ك ، في أولها وأواسط الكلمات
وفي أواخرها .

لما حرف اللام قد استقر على الشكل الأثيري ،  ،
بينما لم يستقر في القوائم السابقة على الشكل معيّن ، فظهر
باعتدال بين الشكل المقبول والمقترح وقد استقر شكله
بنهاية على شكل الأثيري في القوائم التي سره بعد
ذلك .

أما لاحظ أن حرف اللام  قد احتفظ بشكل
اللام القديمة ، وذلك حتى لا يحدث خلط بين اللام
واللام البيانية .

كما أن شكل الياء  قد أخذ شكلاً موحداً في
أوائل وأواسط الكلمات لأن شكلها في نهاية الكلمات
قد أصبح هكذا  ، وبجهد من الشكل  .

وكذلك أخذ شكل اللام  في

بجهد تلك في كلمة  ،

في السطر الأول . أما شكل اللام بعد هذا وأحياناً

شكل اللام العربية ، وهذا أصبح في كلمة

١- ك ل م ن ه و ز ح ط ي ق ر س ت ث د ذ ر ز

نفسه من الحروف الست العربية :

١- ك ل م ن ه و ز ح ط ي ق ر س ت ث د ذ ر ز

٢- ك ل م ن ه و ز ح ط ي ق ر س ت ث د ذ ر ز

٣- ك ل م ن ه و ز ح ط ي ق ر س ت ث د ذ ر ز

٤- ك ل م ن ه و ز ح ط ي ق ر س ت ث د ذ ر ز

٥- ك ل م ن ه و ز ح ط ي ق ر س ت ث د ذ ر ز

11



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

ترجمة الخطوط العريضة:

١- هذا هو الكتاب الذي كتبته

١- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٢- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٣- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٤- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٥- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٦- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٧- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٨- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٩- هذا هو الكتاب الذي كتبته

ترجمة الخطوط العريضة:

١- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٢- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٣- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٤- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٥- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٦- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٧- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٨- هذا هو الكتاب الذي كتبته

٩- هذا هو الكتاب الذي كتبته

هذا من قراءة اليسوسكي ، أما قراءة جوسن
ومطابقا لمتنك في قراءة الكلمة الثانية من السطر
التالي كما يلي :

ج د ث ت ث الأولى وث ب ر تة ولوا
هذه الكلمة ربما تنقل مع شكلها في الفتح ، إلا أنها
أغلب كتابة الكلمة في النص السوروي السوروي الخالي
الأخر من الفتح . ولكن قراءة اليسوسكي تنقل مع
قراءة النص السوروي هذه الكلمة (أ في ع) .

ولكن نرى أن قراءة الكلمة كما كتبها اليسوسكي
صحيحة ومطابقة للفتحة في الفتح الأصلي ، أ في
من لم يقرأ ، هذا على اعتبار أن تصويها
أن كاتبة الفتح كاتبة الهمزة وأصلها يا أيا
أعني للجر عليها ، أما حرف الفتح فواضح وبها
حرف ياء ، ثم حرف الهمزة ، الذي قد
طرف قراءته التصويها لسهولة الفتح ، وأما
تكون قراءته الكلمة أ في ع من قراءة حرف
أ في ع في قراءة اليسوسكي .

وأما أن الفتح السطر في أن متعلق من اليسوسكي
الفتحة في هذا الفتح ما جعله من الفتح الفتح التي
يضمن بها أن تدرسها بفتح . فهذا هو أول فتح يظن
تظهر فيه الفتح التعريف العربية ، أ في ع وهذا واضح في
الكلمات التالية :

(السطر الرابع ك ل ح ج د)

(السطر السابع ك ل ح ج د)

بالإضافة إلى ذلك فقد حمل الفتح بالكلمات
العربية ، مثل :

منع (في السطر الأول ك ل ح ج د)

هذه (في السطر الرابع ك ل ح ج د)

في (في السطر الرابع ك ل ح ج د)

لكن (في السطر السابع ك ل ح ج د)

من يمنع (في السطر الثامن ك ل ح ج د)

من (في السطر التاسع ك ل ح ج د)

ولذلك (في السطر التاسع ك ل ح ج د)

بغير شكل (في السطر العاشر ك ل ح ج د)

والإضافة استخدام كلمة ك ل ح ج د في ب و د في

بلا أيا سرية بلا من ك ل ح ج د

التي . وهذا استخدام غير صالح في الفتح الفتح

ومن الفتح في بعض كتاب هذا الفتح الرابع في بداية

الأمم الفتح (في السطر الثالث ك ل ح ج د)

ع ب د م ن و د ع حرفا من الفتح التي أود في

معظم الأسماء الفتح الفتح التي من الفتح التي كانت

الفتح الفتح ، وهذا فصح أيم الفتح الفتح أيم الفتح .

وهذا تتبع الفتح الفتح في هذا الفتح أيم الفتح

حرف الفتح الفتح أيم الفتح أيم الفتح أيم الفتح ك .

إلا أن قواعد الفتح الفتح مع الفتح الفتح الفتح

أكثر من الفتح الفتح ، أما حرف الفتح الفتح الفتح

هذا من الفتح الفتح .

ومن الفتح الفتح أن الفتح أصبحت الفتح الفتح

العربية والفتح الفتح التي ظهرت وأياها جيم عربية

ولذلك إضافة الفتح الفتح إلى قواعد الفتح الفتح

من الفتح ، وذلك واضح في كلمة الفتح في السطر

وهي ظاهرة كانت تبدو ضعيفة جداً في النصوص النبطية القديمة .

والآن بعد أن قمنا وفقاً ليس بالتفصيل مع مجموعة من النصوص النبطية القديمة التي اكتشفت في شمال الجزيرة العربية - وأما بدراسة النصوص على خصائص هذه الكتابات من حيث الخط وأسلوبها - نجد أولاً طبعاً دراسة القسم الثاني من هذه النصوص نظراً لمازدها من ولوية من العربية في طرازه وأسلوبه وقواعده بالإضافة إلى لغة تكثر باللغة الأرامية عند في نصوص القسم الأول - وذلك على الرغم من أن المنطقة التي اكتشفت بها نصوصه لا توجد كثيراً من المناطق التي اكتشفت بها نصوص القسم الأول - ونصوص القسم الثاني التي يجب أن نضعها هذه الدراسة هي :

١ - نقش السامرة (٣٢٨ م)

٢ - نقش (٤٠٠ م)

٣ - نقش طراز (٤٠٠ م)

٤ - نقش (٤٠٠ م)

٥ - نقش السامرة (٣٢٨ م)

على أن هذا النقص في منطقة السامرة وهو قصر قديم صابر لم يزل بالقرب من دمشق وجنوب منطقة القضاة ، ويشير النقص إلى صعوبة القيس من تصور الذي كان من ملوك العرب في الفترة وأما السامرة إلى الشام - وقد اكتشف هذا النقص عام ١٩٠٦ م .

الترابع . كما وجدنا في بعض النصوص ، كما عرف القيد في بعض الكلمات وأولها فقد تغير شكله تماماً من النصوص السابقة وأصبح شكله في بعض النصوص في السطر الرابع كلمة شكلت في بعض النصوص ، ولكن شكل حرف القيد في بداية الكلمات لم يتغير ، والسطر الأول في بعض النصوص .

كما عرف في السطر الأول في بعض النصوص ، كما عرف في السطر الأول في بعض النصوص ، كما عرف في السطر الأول في بعض النصوص .

وأما ما عرفنا في بعض النصوص ، كما عرف في السطر الأول في بعض النصوص ، كما عرف في السطر الأول في بعض النصوص .

ومن الكلمات في بعض النصوص ، كما عرف في السطر الأول في بعض النصوص ، كما عرف في السطر الأول في بعض النصوص .

في بعض النصوص ، كما عرف في السطر الأول في بعض النصوص ، كما عرف في السطر الأول في بعض النصوص .

١٩٠٦ م

نقش السامرة (٣٢٨ م)



المجله الفکرية
المجله الفکرية (١٧٧٤)

ARCHIVE
http://Archive.hana.Sakhril.com

ومن الواضح أن النقش على من الأعمال ، وهكذا
على طبيا بصمومة أسيا العمل دامت الكنيسة محدودة
الكتابة .

لغيا : نقش حران (٢٠٦٨ م) :

عثر على هذا النقش بمركز النجعة الواقعة جنوب
مشرق في المنطقة التي تقع شمالي جبل النور . وهو
مكتوب باللغتين العربية واليونانية على حجر فوق باب
الكنيسة التي تشير عبارة في مؤسسا وتاريخ إنشائها .
يترجم النقش إلى سنة ٦٨٨ م .

وقد أختص النص العربي بالحروف العربية على النحر
الذي .

وبلاحظ أنها بنشأت في قرعة السطر الثاني والنشأتان
في معظم كلمات السطر الأول . إلا أن لسانك في
ملاحظة على قرعة (قرعة لسانك نفسه) التي ذكرها
والنشأتان في نهاية كتابه (٢٩) . رأى أن يصفها على
النحر الثاني :

- ١ - (بنصر) الآلة سرجم بر أنت
نحو وهي . بر من القيس .
- ٢ - وسرجمو بر سرجمو وسرجمو
سرجمو بنيس .

وقد اعتد لسانك في تعديل على قرعة النص
اليوناني الذي يشتمل على كلمة (Sergios) سرجمو
من سرجمو .

ويعتقد والنشأتان أن نقشا زيد كتابة يونانية تشتمل
على بعض أسيا الأعلام العربية الذين أضافوا في باب
الكنيسة التي وضعت فيها سنة الكتابة . كما جاء في
النقش كلمة عربية واحدة هي (الآلة) . والكلمة
الأخرى من هذا النقش هي (بنيس) مكتوبة بحروف
سريانية^{٢١} .

ل من حران كلهم بسف د/ المرحوم
س/ بنو الكسبر علا مفسد
حبر
مكتوب

نقش حران (٢٠٦٨)

^{٢٠} - بنصر والنشأتان : ٢٩٦٨ م .
^{٢١} - (Sergios) سرجمو : ١٩٦٨ م .

التي من الأعلام العربية **ك م ن ه ح ط ز س ع**
 م ت ي و آل ح دى . يسمى يوم الـ ١٣٩٩ .

٤ - ومن الظواهر الشعرية الخاصة إضافة لا حقة لمعبر
 الجميع العائدين ، مع ، كما في العربية **ك م ن ه ح ط ز س ع**
 أصبحت بإضافة اللاحقة **ك م ن ه ح ط ز س ع**
 ول د ح د م (مدائن صالح ٣٩٩) .

٥ - كما ظهرت الكتابة البنية باستخدام هذه النص لا
ك م ن ه ح ط ز س ع لا كما هي في اللغة العربية (مدائن صالح
 ٣٩٩) .

٦ - ومن الأمور المثيرة للنظر ظهور هذه التعريف
 العربية الأولى مرة في نقش مدائن صالح الترخ في عام
 ٥٧٧ م . وهذا واضح في قصة المعبر
ك م ن ه ح ط ز س ع لا ح ح د و . هذا استعمال
 الألفية حرف الكاف في بداية الاسم لوضعه في حالة
 التعريف <http://www.egyptology.net>

٧ - ظهر نقش مدائن صالح الترخ بعام ٣٩٩ م .
 أول محاولة كتابة لربط حروف الكلمات بعضها
 البعض . وبذلك كانت **ك م ن ه ح ط ز س ع**
 لا ح ح د و وبمعناها المعبر ، وبذلك أصبحت حصة
 حروف بالربط واضحة باستثناء حروف الواو .
 وبهذا إلى هذا الاستثناء حروف الكاف والذال
 والواو والراء والراء حتى لا يخلط الأمر عند قراءتها
 مع غيرها من الحروف المشبهة . ومما يثير حيرة من
 الحروف تم الصلة في كلمة واحدة ، عند التحولات
 التي بدلتها الألفاظ بربط كل حرفين ثم كل ثلاثة

والفصحى من دراسة الظواهر السابقة إلى هذا الفصل
 الكتابة البنية أيضا ما يلي : -

١ - كتبت الشكل بعض الحروف باختلاف موعدها
 في أواخر الكلمات وأواسطها وأواخرها ، وبما عدا
 الحروف التي لها الشكل خاصة لثلاثة حروف هي الكاف
 والياء والهاء ، والكاف واللام والهم والواو والفاء .

وقد اختلفت أشكال الحروف في بداية الكلمات
 عنها في أواخر الكلمات ، إما لفصل بين الكلمات
 القرص في الفتح حيا إلى جنب بلا قبل فاصل حتى
 يسهل فهمها وفهمها . وهذا الظاهرة من أبرز
 خصائص الكتابة البنية . ولكنه لا بد أن شكل
 الألف النهائية **ك م ن ه ح ط ز س ع** بدأ يظهر في نقش مدائن
 صالح . والترخ عام ٣٩٩ م ، والذي استخدم
 يستخدم الشكل الأول للألف في أواخر الكلمات
 كما لا نجد أرى الفصحى الأولى في الفصحى إلى التي
 جاءت بعد نقش مدائن صالح الترخ عام ٣٩٩ م .

٢ - وقد كتب الألفاظ وأول في بداية أسماء الأعلام التي
 لونها العرب . وبذلك كانت **ك م ن ه ح ط ز س ع**
 م ت ي و آل ح دى . ومن هذا **ك م ن ه ح ط ز س ع**
 أستاذ أن حرف الواو في أسماء الأعلام مثل مرسو
 لمرسو وضع ليوسب من التوسين في حالة المربع .
 وأصل كتاب هذا الشكل أراء وبذلك حرف الواو أن
 بدل القاري ، مثل الشكل الصحيح للكلمة ^{١٢٩} .

٣ - ولما كان هذه الظواهر والحق حروف الياء إلى الفصحى

^{١٢٩} وكلمة : م ١٢٩

^{١٣٠} وكلمة : م ١٣٠ . هذا هو الشكل الذي بدأ يكتبه العرب . وهذا هو الشكل الذي بدأ يكتبه العرب . وهذا هو الشكل الذي بدأ يكتبه العرب .
 (م ١٣٠) .

نقش الممر (٢٠٩٩)

١٢٥٦ ١٢٥٦ ١٢٥٦ ١٢٥٦ ١٢٥٦
 ١٢٥٦ ١٢٥٦ ١٢٥٦ ١٢٥٦ ١٢٥٦
 ١٢٥٦ ١٢٥٦ ١٢٥٦ ١٢٥٦ ١٢٥٦
 ١٢٥٦ ١٢٥٦ ١٢٥٦ ١٢٥٦ ١٢٥٦

651 19-11-2014

[illegible]

فلسفہ مدائن ص ۱۴۱ (۲۴۱)



ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

על שם הר
הגבוה

נפש עדות (1781)

الترجمة الأجنبية

١. Cook, G. A.,

A text book of Arabic Inscriptions, Oxford, 1903.

٢. Jacques Et. Edgmont

Musée Archéologique au Arabie El.

٣. Sebastian Murelli

Ancient Arabic (Illustrations, New York, 1971).

٤. Encyclopaedia Britannica / Vol. 8 (London, 1964).



كانت كتابا السير من أهم الجوانب التي حق بها
الزورخون المسلمون ، فلهذا منذ وقت مبكر يتكون
سيره خاتم النبيين محمد عليه الصلاة والسلام ،
وتكرهوا إلى كتابة سير بعض أبطال الاسلام - مثل
صلاح الدين الأيوبي - والتهوا إلى لوائح العصور
الوسطى بالكتابة بسير مشاهير السلاطين والحكام .

ومن الطبيعي أن تنحصر معظم السير التي كتبها
الزورخون المسلمون في لوائح العصور الوسطى في
سلاطين السلاط ، بالذات ، مثل الظاهر بيبرس والمزيد
شيخ والظاهر برقوق وغيرهم . ذلك أنه إذا كان الشطر
الأخير من العصور الوسطى يمثل عصر الغروب
الثقافي والاقتصادي الحضاري بالدرجة السطح لرجاء
الناس الاسلامي - مشرقه ومشرق - ، فإن حياة سلاطين
السلاط في عصر والشام برزت في ذلك العصر لتعطي
من أيدى الطوق الاسلامي ، فبهذه الطريقة الزخامة
التي كانت لعالم الاسلامي ، وتحدثت في الشهادة
لأنها تظهر الحضارة ، واختص سلاطينهم حركة
عسكرية مرعها الشام أجمع في عظام العصور الوسطى ،
وهي الميزة التي توجت الحضارة العربية الاسلامية .
في سيرها الطويلة ، والتي إلهو لنا أن نعلق عليها اسم
التيهة الثانية في الاسلام .

على أن حياة مؤرخي الاسلام بكتابة السير لم تنحصر
على التراجم القردية التي ذكروها بين كتاباتهم
التاريخية ، أو على تلك التي يلهوا بها كل حدة من حدة
حرباتهم ، أو حتى على الكتب القردية التي انحصروا على
كتاب منها لسرد سيرة بعض عظمى أو حاكم مرموق . وإنما
انطروا ذلك كله إلى القصص بعض الكتب لسرد لمزج
أسرة معينة أو بيت يذاته من الأسر والبيوت الحاكمة ،
فتتبع المزج في هذا النوع من الكتب نكهة هذه الأسر

تذكرة النبيه في أيام العصور وبنيه الجزء الثاني

تأليف الحسن بن عمر بن عبيد
عرض وشهابيل سعيد هاشوري

الحكم ، وإلا كانوا يعتقدون أنهم جميعا سواسية ، جلتوا رايها من بقائه بعيدا ، وإنشأوا في ظل مدعيتهم لشدة اسلامية ، حتى تمردوا ، وبموجها من الجهاد إلى الفرار ، صلبا فكيرا ، وهكذا لا تقلل لشوكة على آخر ، ولا أسبقية لأخر منهم على غير آخر مسلم له في القروعة . الكفل سواء من ناحية الأصيل والنبطية ، وإذا استلحاق أحدهم أن يعدل إلى منصب السلطنة نتيجة الظروف مواتية ، ويفضل ما يتسبب به من فساد وقدره على استقلال تلك الظروف ، فإن بقية الأفراد يفتضون له بوصفه : زعيما كبيرا ، يبرز من بين صفوفهم ، وفي ضوء هذه النظرة لا يبرر خفضهم لآلته من بعده ، لأن هذا الآل لم يشأ بتأديم ، ولم يكن مظهره ولما في يوم من الأيام تم حرق ، ولم يبرقش الأفراد التي مروا بها في مراحل التدرج ، ولكن أيم عظموا آليه ، وهو قبل أن يصبوا إلى زمام علم ، وانصبوا سلطانا عليهم ليسوا بشوكة ، بل كانت السلطان القديم أو قبل ، وانقرضوا أن ينقل السلطنة إلى أقوى الأمراء وأولهم حقا ، لا أن ابن السلطان القرامشلي لأنه ليس منهم . ولكني أنه ولد حرا ولم يكن ملوكا في يوم من الأيام .

وكان القوي يحدث في كثير من الحالات حواكه عند موت السلطان أو خلفه ، بدأت التنافس بين كبار الأمراء لقوز منصب السلطنة ، وأنها للفتنة ، ولجأ الأمراء في هذه الحالة إلى التنازل بين السلطان القرامشلي سلطانا جديدا ، لا أياها منهم بأسقية هذا الآل في ورثة آله في منصب ، وإلا لاجراء مسكن صريح ، لحياتة للفتنة ، إلى أن هذا الأمر ، ويرز من بين صفوف كبار الأمراء الرجل القوي الذي يفتقر لنفسه العليا على منصبه . وعندما يسجل عزل ذلك الآل ، ليحل محله أمير كبير يعتمد على قوته وقبوه وبالكافة في القوز منصب السلطنة .

أو تلك ، مع التركيز على مؤسستها ، ثم سيطر الأمراء على سلطته ، وبخاصة من أولي منهم الحكم ، متعبا مكرهم وأعضائهم ، وما شهدته صغرهم من أحداث داخلية وخارجية ، وما استلزامت به جهودهم من تضحيات جعلت منها حصرا كائنا بقاءه من تصور التاريخ .

ومن أبرز أمثلة هذه الكتب التاريخية التي خصصت لسرد التاريخ أسرة مدية الحرافا بطنها وإبراز ملكاتها . فذكر على سبيل المثال : الحصار كتاب : التاريخ الباهر في الدولة الأمانية ، وتؤلفه القزويني الشريف ابن الأمير القزويني ، سنة ٦٤٠هـ (١٢٤٢م) . والتعبير بالدولة الأمانية هنا مودة التوثيق للموسم التي أسسها عبد الله بن زكي ، والد الجبل الشهيد نور الدين محمود . وقد جاء هذا الكتاب من أيدى الحصار التي أخرج إليها في تاريخه تاريخ الأسرة التركية ، أسبق إلى الأمير بطنها على علاقته الوثيقة بالبيت التركي . وانصب هذا البيت عليه وعلى آله وعلى أسرته . ثم تدرج في سرد التاريخ الأسرة التركية ، ويذكر شكلها وأمرها ، مبدئة بأعقاب قسم الدولة أنسطر . والد عبد الله بن زكي . ويركز بعضا أساسية على نور زكي ، وأنه نور الدين محمود في حياته الصليبية في تلك المرحلة الحاسمة من مراحل الحرافا الصليبية . ولم يستطع ابن الأمير أن يغني استيلاءه من صلاح الدين لأنه انصب الحكم من قربة نور الدين محمود ، واستمر بالملك بعد وفاة سيده نور الدين .

ومع قيام دولة سلاطين المماليك في منتصف القرن السابع للهجرة . الثالث عشر للميلاد ، أخذ يبرز دور الأمير قلزون ، الذي لم يأت أن تولي منصب السلطنة متفقا بالتعبير سنة ٦٧٨هـ (١٢٧٩م) . والقزويني نظام المماليك أيم لم يزلوا متفقا بهذا الترتيب في

فكان دولة سلاطين الصليبيات ، ينسب فيها القسوس الصراع بين طوائف البيت الأول في الشام من جهة ، وبين الصليبيات في مصر من جهة أخرى ، في الوقت الذي تظهر الأعداء القرصنة ، فهناك الصليبيون والقسوس الأيوبيون والصليبيات جميعا ، في حين تعرض جنوب مصر لمخيمات من جانب القويون القسوسين وكانت لهم دولة لم تنصره من نزاعات صليبية ... مما جعل مرحلة الشك في التاريخ دولة سلاطين الصليبيات نصف مسممة وإنهاء من عدم الاستقرار ، انعكست بشدورها على أسواق البلاد والعباد في مصر والشام .

وما كان سلاطين الصليبيات الأوائل ، وعلى رأسهم الظاهر بيبرس ، ينجحون في إرساء قواعد الحكم ، والسياسة على الشاغل الداخلي والخارجي التي واجهتها الدولة في مرحلة المولد والظلام ، حتى يبرز السلطان الصليبي فلان ليحدث نفسه على رأس دولة مستقرة النظام ، فجاءه أجداد ، واسعة الأقدام ، واستولى على صلاطين ما كان له من عناصر القوة ، فأخذ يوجه أسرته في غرام وأمره عند القدر حين ، والصليبيون وحلفائهم في المنطقة أحيانا ، هذا مع العمل على إصلاح البلاد وإقامة العلاقات وإقرار الأمن ، وإصدار القوانين للتعامل في مشارق الأرض ومغاربها بدعوى التقدم إلى مصر بأمرهم وبفعلهم ... ما أوجد حالة من الرخاء والأمن والرخاء والرخاء ما يعرفه الناس منذ عهد طويل ، حتى أصبحوا في نهاية عهد آل لا أمن ولا استقرار ولا رخاء إلا في ظل اسم فلان .

وهكذا استلكت الشعب بدمية التصور فلان السكة قرويا ، وكثيرا ما تدخل وعلى الشوارع في الصلوات

وهو في تاريخ دولة سلاطين الصليبيات الذي استمر أكثر من قرنين ونصف من الزمان من منتصف القرن الثالث عشر حتى لحوالي القرن السادس عشر الميلادي . لا يرى إلا حالة واحدة ، تنجح فيها أحد سلاطين الصليبيات في تأسيس أسرة حاكمة ، فالسلطان الحكيم في قريته من أبناء السلطان ، أما هذا السلطان فهو التصور فلان الذي استمر الحكم في يده أكثر من قرن من الزمان . ويبلغ من انسك الرعايا باسم فلان أنه كان يحدث عندما يصبح أحد الأمراء في نزاع الحكم من طرية فلان ، أن يطلب الناس ويطلبوه في شوارع القاهرة وهم يصيحون : يا ناصر يا منصور ، الله يقرن من يقرن ابن فلان يا ...

ومن الواضح أن هناك هذا عوامل تصارت لتصلح دولة من الجهد على عهد السلطان التصور فلان ، وأفضل من اسمه على يقر به شعب ومناصرة ، بحيث طغت أفكار واسعة في قلوب الناس منذ أوقات ، وعلى اسمه أيضا طويلا وهذا التصور والظلم في الخارج ، والأمن والاستقرار في الداخل .

ذلك أن فلان تولى منصب السلطة وقد مر على قيام دولة سلاطين الصليبيات قرابة ثلاثين سنة ، أثبت فيها أجدادها ، وتخلت على كثير من المشاكل الداخلية والأمن الخارجية التي اعتصمت بمسيرتها . ومن القليلة العزوة في التاريخ أن الفترة الأولى في تاريخ أية دولة كثير ما تصطب بالفتائل والاضطرابات ، لأنها تكون مرحلة انطلاق من عهد إلى عهد ، وزيادة من نظام إلى نظام . ومن هذا ذلك كثيرا ما يشهد الصراع بين أجيال القديم والحديث الجديد . ومن يدرس المرحلة الأولى من

أحمد الرواسي حلة مراد ، وسبع من فوائده « ووقفت على تاريخه ومجموعه ، وهما أكثر من عشرين مجلدا ، ووقفت عليها ما ملكت به من القول دراً ومن الخط صحتها »^{١٢٦} .

ولد أولاً ابن حبيب لزوجة غبطة من المؤلفات التي وضعها في التاريخ والأدب والعلوم الدينية ، استطاع أن تجمع منها أسماء سبعة وعشرين مؤلفاً ، ذكرها مع بيان الصغار التي وضعها منها على تلك الأسماء ، وأما من وجودها ، وذلك في المقدمة التي وضعها للمجلد الأول من كتاب تذكرة السيد^{١٢٧} ومنها في هذا المقام من تلك الشروة العلمية التي تركها ابن حبيب أن تشير إلى كتابين :

الأول : هو كتاب درة الأسلاك في وفاة الأئمة^{١٢٨} ، والثاني هو الكتاب الذي نحن بصدده ، وهو كتاب تذكرة السيد في أيام الناصر وبنو ، ويشير إلى الكتاب الأول من خلال مديانته للكتاب الثاني .



يعلق ابن حبيب في كتابه « تذكرة السيد » أحداثاً وأسماء القسرة المنتشرة من سنة ٦٧٨ هـ حتى سنة ٧٢٠ هـ ، وهي فترة - كما سبل أن أشرنا - حافلة بالأحداث والظواهر ، وأغلبها وأهمها هي :

والجلب ، وسبع منهم^{١٢٩} ، ويذكر ابن حبيب أسماء طائفة كبيرة من العلماء الذين التقى بهم « في القاهرة المحروقة » على حد قوله ، كما يذكر أنه انتهر القسرة وزير الاسكتورية وحضر أعمالها للاجتماع بمطبخها ، وفي خلال تغلق فقد بعض الوظائف ، منها كدولة القضاء والقوابع الحكيم في كل من دمشق وطرابلس وحلب ، ولقد من ذلك كثرة في كتابه . ولكن لم يأت أن نقل ابن حبيب عن الوظائف المتأصلة ، وإنما ذكره بحسب حق وقلة سنة ٦٧٦ هـ (١٢٧٧ م) .

ولد حاصر ابن حبيب مجموعة من أعلام القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وفي هذا وفي شواهد كثيرة وابن كثير ، ورواه بعضهم علاقات مودة مثل ابن فضل الله المصري وابن السوردي ، وابن كسك الصفدي ، ونجاشين السبكي ، وأخبرني في صراحة أنه نقل عن بعضهم ، مثل شهاب الدين أبو الفوارس أحمد التبريزي ، الذي قال عنه ابن حبيب أنه جمع كتاباً في الأدب والتاريخ يشمل على ثلاثين مجلداً ، أسماه « ملهى الآداب في علم الآداب » وكتب عليه ، ووقفت منه ، والتفتت به^{١٣٠} ، كما ذكر في مرفوع أكثر من نفس المؤلف والكتاب « وأجملت عنه »^{١٣١} .

كذلك روى ابن حبيب أنه اجتمع بعلم الدين في

[١٢٦] تذكرة السيد ، ص ١٠٨٨ ، ص ١٠٨٩ .

[١٢٧] تذكرة السيد ، ص ١٠٨٨ ، ص ١٠٨٩ .

[١٢٨] درة الأسلاك في وفاة الأئمة ، ص ١٠٨٨ .

[١٢٩] تذكرة السيد ، ص ١٠٨٨ ، ص ١٠٨٩ ، ص ١٠٩٠ .

[١٣٠] يعلق هذا الجزء الذي عهد إليه ابن حبيب بـ « ملهى الآداب » في سنة ١٢٧٧ هـ .

[١٣١] يعلق هذا الجزء الذي عهد إليه ابن حبيب بـ « ملهى الآداب » في سنة ١٢٧٧ هـ .

الآن، باستعادة أعيانها وحاضر بعضها ، وقاعدتها من أحداثها ، فسيحل وقائهما تسجيلاً لآية ، كما جعل من كتابه هذا معصداً أساسياً للتاريخ تلك الفترة (التي...)

ثم إن أهمية هذا الكتاب لا ترجع إلى فئة واحدة في
النصفي المطلق وتنظيم سرهها المصعب ، وإنما ترجع
إلى أنها إلى حيازة المؤلف بآثار تراجم مشاهير وأعلام القراء
التي يوزع لها والتي جاصرها بنفسه . وقد امتازت هذه
التراجيم بالآفاق والشمول والفرع من ناحية ، والشفقة
والإفادة والتجديد من الأبعاد من ناحية أخرى . مما
يصلها لقر في غير مثيلها أنه كتاب زادوا عليه لأن
صحيحه يند فرارها كثيرا في تراجم عصره ومن تلاوا ،
فكانت ترى بعض كبار المؤرخين الملاحين يتناولون هذا
الكتاب متنبهين يتناولون منه ، ويحل وأسر مؤلفه من
صحة المؤلفات في كتابه الشرح المصنف . وأن تعترف
بأنه في كتابه الجليل الصلة ، والقيمة

أما من حيث ابن حبيب في كتاب « الفكرة البية » فقد
 من نفس النوع المالك في كتابه « التاريخ في مصر » ،
 في طريقة التواريخ ، في علاج سنة بعد أخرى مبتدئا
 سنة التأسيس وبمعين وبمساعدة القهجرة ليشرح لهم
 أحداثها ، وما يكون قد جرى فيها من تغيرات في بعض
 مناسبات الدولة الكبرى كالتولية والأملاك والقبائل
 والفتن والغلبة ، ثم اختتم كل سنة بذكر التراجم
 لأهل سنة تلك الأعوام .

من ناحية الأسلوب الفصيح لطيفه وبالمهولته
بالسلافة والحمد من الجميع للكلالة والتعريف
الحميدية في القلوب التي السعدية في كتابه وبرا
السلامة

وبالمقارنة بين التراث العلمي الواردة في كل من كتاب «تأثير النبوة» و«كتاب» «عرا الأسلاك» نلاحظ تشابها كبيرا إيملا نظر أن كتاب «تأثير النبوة» هو الأصل الذي وضع عليه ابن حبيب «أو غيره» «كتاب» «عرا الأسلاك» مستمداً ، ولقد بدأ إيفاد تاريخ الفكرة من سنة ١٩٤٨ هـ حتى سنة ١٩٧٧ في بداية الكتاب ، وتاريخ الفكرة من سنة ١٩٧١ هـ حتى سنة ١٩٧٧ هـ في نهاية وجعله الثوري لأن الكاتبين متشابهان في الفكرة من سنة ١٩٧٨ هـ حتى سنة ١٩٧٠ هـ ، وبما أنها العلمية متقاربة نظرية يستدعي الأبيد ، وأوجه اختلاف بينهما نظرية أن التفسيرات العلمية في طبقة ، لكن ما في الأمر عز أن كتاب «عرا الأسلاك» صمدت فيه التراث العلمي الواردة في «تأثير النبوة» مستمد ويستدعي الأبيد .

ويأتي بنا هذا القول إلى رأي آخر ، فمعهذه في
الكتاب التي وصفها في السيرة الأولى من كتابها
الكتاب ، وهو القول الذي لنا برأيه في تقديم له ،
بأنه إذا جاءه المتن بعد عدد اثنين ، أما هذا القول ،
الذي حظي به اعتماد بعض الباحثين في المخطوطات
التي لدينا ، فمما لا شك أن تلك في نسخة كتاب
هو الأصل الذي يجب ، ولأنه لا ينبغي أن يكون
واضح هذا الكتاب هو أنه يظهر من الحسن بن عمر بن

يُقال: إنه إذا نُشِطَ القصاب، وهرب الإسلاف في حيلة
الآفراك، وقرية نظرية عليه بين القس الأمي المسروب
إلى الحسن بن عمر بن حبيب، وبين الحزق القليل عليه
والمظلي وقار، أعدت القفر من سنة ٢٢٩ هـ. من سنة
٢٢٩ هـ. وهو الجبل المسروب إلى الزمان. شاموس بن
الحسن بن عمر بن حبيب، أحد القصاب، بول حجاب
القصاب، والأصلح له في سنة ٢٢٩ هـ. من سنة ٢٢٩ هـ.

فيه كان يعني كتاب عزة الأسلاك ، لا كتاب تذكرة أبيه . فذلك أن ابن عربي يروي بقل من ابن حبيب في ترجمته سليمان بن عبد الله . وبعد أن يقل ما نقل عنه يقول : « انتهى فذكر ابن حبيب وروى عنه » . وفيه كتاب آخر من تصنيف عليه التسمية بدم القنطور ويذكر المصنف ، في أكرم الله في جميع طرقه هذا النوع المفضل في فن التاريخ^(١٢٦) . وفي موضوع آخر ، يتعرض ابن عربي يروي أن ابن حبيب بذلك يقول : « ولطريقه مرحل ، وهو قليل الفائدة والعمق ، ولذلك لم أنقل عنه إلا القليل » . فانه كان إذا في تصحيحه التسمية منعت عن المراد^(١٢٧) . ومن الواضح أنه يقصد بهذا العبارة كتاب عزة الأسلاك وهو الكتاب الذي التزم به المصنف والتأليف من أبيه إلى آخره . كما كتاب تذكرة أبيه فيجد قليل الجهد عن التكلف في الكتابة ، وما يرتبط بذلك من صريح وقافية ، وإنما يقصد أسلوبه باليساطة .



وقد استعرض كتاب تذكرة أبيه استقراء في الواقع السيميائية عندما أوشكنا أن ننتهي من تحقيق كتاب : السيرة بأسرة بول القوقاز ، المصنوع ، ودار الكتاب الذي صدر من مركز تحقيق التراث بالقاهرة . ولم تكن هناك صعوبة في العثور على أحد لأبوابنا الأتقاء بطرح بدليل تذكرة أبيه ، أم لا ، إذا برزوا أدركوا التراث بطرق الكتب المصرية . ولكن الصعوبة بدأت في أننا لم ننتج من الكتاب القليل إلا على نسخة واحدة ،^(١٢٨) . وفي كتاب آخر نقل من كتابه التسمية

المتأخر في الأسلوب والطريقة والفتح ، بحيث إذا لا نستطيع أن نذكر على دليل واحد بهذا نظر أن هناك علاقة بين الجسد والقليل ، أو أن كتاب أسدنا غير كتاب الآخر . وبما على هذا فإنه قيل إلى الاعتقاد بأن الأب . وهو الحسن بن عمر بن حبيب . هو مؤلف كتاب تذكرة أبيه . وكان ابنه طاهر بن الحسن اعتمد على هذا الكتاب الذي وضعه والده في وضع كتاب آخر هو عزة الأسلاك . وبحارة أخرى ، فإن كتاب عزة الأسلاك يكمله من سنة ٦٤٨ هـ حتى سنة ٨٠٦ هـ من وضع طاهر بن الحسن بن عمر بن حبيب .

ولم نذكر فيما قبل أدينا من مصادر على مقارنة بين كتابي تذكرة أبيه وعزة الأسلاك إلا فيما كتب ابن حجر ، لا ذكر في ترجمته للحسن بن عمر بن حبيب ما نقله : « وله تذكرة أبيه في أيام المنصور وبينه » . ويروي فيه على طريقة عزة الأسلاك^(١٢٩) . فذلك يشير إلى حجر في كتابه « إنباء الغمر » إلى ابن حبيب ، فيقول : « وله عزة الأسلاك في دولة الأتراك » ، وتذكره أبيه في أيام المنصور وبينه . ولكن ما فيها مشور^(١٣٠) . ومن هذا يبدو ابن حجر وقد جابه الصواب . لأن كتاب تذكرة أبيه بعيد عن السجع المتكلف والتكلف المتيقن ، بعكس الحال في كتاب عزة الأسلاك . ومعنى هذا أن الكتابين مختلفان تماماً في الأسلوب ، متباينان في اللغة التاريخية .

لما ابن عربي يروي ، فيدركه عندما أخذ حبيب على ابن حبيب منحه وأسلوبه المتكلف في كتابة التاريخ .

(١٢٦) ابن حجر المصنف : السيرة القوقازية في أيام المنصور ، ج ١ ، ص ١٠١ ، الطبعة ١٩٨٠ .

(١٢٧) ابن حجر المصنف : السيرة القوقازية في أيام المنصور ، ج ١ ، ص ١٠١ .

(١٢٨) ابن عربي يروي : تحقيق الصافي ، الطبعة الأولى ، ج ١ ، ص ١٠١ .

(١٢٩) ابن عربي يروي : تحقيق الصافي ، الطبعة الأولى ، ج ١ ، ص ١٠١ .

(١٣٠) ابن حجر المصنف : السيرة القوقازية في أيام المنصور ، ج ١ ، ص ١٠١ .

يوجد تلك التواريخ ، والدكتور محمد محمد أمين
عالمك على تحقيق الجزء الثاني من كتاب تذكارة أبيه ،
حتى انتهى منه ، وصدر التكملة ، منذ طبعة التكملة في
تيسير سنة ١٩٨٩ ، عن مركز تحقيق التراث بالقاهرة .

وفي هذا الجزء ، أيضا ، بذل الدكتور محمد محمد أمين
جهدا كبيرا في تحقيق المتن وشرح عباراته وتفاصيله ،
والتعليق على ما فيه من مصطلحات وأراء ، مستعينا في
كل ذلك بمجموعة ضخمة من المخطوطات والمصادر
للمصنف ، وتشهد الفروقات القليلة النسبة التي نزل بها
المحقق ملاحظات الكتاب على عدة لغة وإسطح اللغة
بروح عصر صلاح الدين الملائك ، وهو عصر من أحسن
عصور التاريخ في دراساته لطبيعته الفريدة الخاصة .

وبما كان الجزء الأول من كتاب تذكارة أبيه يتناول
حركات الصراة بين سنة ٧٠٩ هـ و ٧٤١ هـ ، وهي الفترة
التي نزل السلطنة الثالث لناصر محمد بن علاون ، فإن
الدكتور محمد محمد أمين حرص على أن يتناول هذا الجزء
بتزويده بأربعة ملاحق ، هي الوثائق الأربع الخاصة
بوقب السلطنة ناصر محمد بن علاون . وهذه الوثائق
متميزة جدا بذكر الوثائق القوية بالقاهرة (مجموعة
الأحوال الشخصية ، المحكمة الشرعية) والعمل الأرقام
الآنية :

- ١ - الوثيقة رقم ٢٧ مخطئة .
- ٢ - الوثيقة رقم ٣٠ مخطئة .
- ٣ - الوثيقة رقم ٢٤ مخطئة .
- ٤ - الوثيقة رقم ٣١ مخطئة .

والمضمن هذه الوثائق أربع مخطوطات ، هي
حسب ترتيبها الزمني :

أما بخط المؤلف نفسه ، مما جعلها أساسا جيدا
للمحقق ، وهذا كانت هناك بعض الأخطاء في العبارات
قد تأكلت أو طمست ، فإنه كان من الممكن الطلب على
عالم التشكك بالرجوع إلى المصادر المعاصرة التي تعالج
قصر الفترة الملتحق والتصحيح .

وكأن أن اخترا الدكتور محمد محمد أمين - مؤلف
لتاريخ العصور الوسطى بكلية الآداب بجامعة القاهرة
هذه ، وأستاذ هذه اللغة الآن بنفس الكلية والخاصة -
لتبرير أهمية تحقيق كتاب تذكارة أبيه ، ووضعت منه
خطة التحقيق التي أشرنا إليها في مقدمة الجزء الأول من
هذا الكتاب الذي صدر سنة ١٩٧٥ ، وكانت هذه
الخطة على الصراح الكتاب في ثلاث أجزاء :

الجزء الأول : يتناول الفترة من الزمان حيث السلطنة
العصور ثلاثين حتى بداية السلطنة الثالثة لناصر
محمد بن علاون ، أي من سنة ٦٧٦ هـ حتى سنة
٧٠٩ هـ .

الجزء الثاني : يتناول السلطنة الثالثة لناصر محمد بن
علاون ، أي من سنة ٧٠٩ هـ حتى سنة ٧٤١ هـ .

الجزء الثالث : يتناول عصر أولاد ناصر محمد بن
علاون وأسطح ، أي من سنة ٧٤١ هـ حتى نهاية الكتاب
بعد ذكر حركات سنة ٧٧٠ هـ .

وقد شكف الدكتور محمد محمد أمين على هذه المهمة
أيا هو معروف عنه من جد وثباته فقام بتحقيق الجزء
الأول حسب الخطة الموضوعية ، ويصدر عن مركز تحقيق
التراث بالقاهرة سنة ١٩٧٥ .

وإصلاحها ، بالإضافة إلى الخلفية الدينية الشرعية التي يحتاج إليها الباحث في الوقت .

ولكن الوضع يختلف بالنسبة للدكتور محمد أحمد أمين ، فهو ابن البلاد التي عرفت نظام الأوقاف منذ صدر الإسلام ، والتي عازلت نظم أوقاف متنوعة من أراضي زراعية ومبانٍ ومساكن وغيرها ، بحيث اتخذت فيها منذ بضعة قرون إدارة أو نظارة أو وزارة للأوقاف ، فإن هذه الوزارة تحصل أصلاً على مسمى . هذا بالإضافة إلى أن الدكتور محمد أحمد أمين القصص منذ فجر حياته العلمية في دراسة المسجج الشرعية ، ومازال يفتي بالدراسات الطويلة في دار الوثائق القومية بالقاهرة يبحث ويكتشف الجديد . ومازالت الرسالة التي حصل بها على درجة الدكتوراه تحت المرافعة بكلية الآداب بجامعة القاهرة تفسر أهمية الأوقاف في مؤلفه «١٩٩٠» . هذا بالإضافة إلى كتابه عن أوقاف القاهرة «١٩٩٠» الذي هذا مرجعاً لا يخطئ أحد أن يقرأ هذا الكتاب . ونحن أن هذه المسجج الأربع التي تدرجها ومطبخها الدكتور محمد أحمد أمين في الجزء الثاني من كتابه «تاريخية الحياة» ، تعتبر من ناحية المنطق والفرع والدراسة والشرح المستفيضة والمنهجية الواقعية مثلاً ولقدوة لباحثين في هذا الميدان .

وأخيراً ، اختتم الدكتور محمد أحمد أمين الجزء الثاني من كتاب «تاريخية الحياة» بمقدمة مفصلة وكشفت ، هي : اكتشاف الأعلام والكشاف الأهم والشعوب والحقائق والقروى والمجتمعات ، واكتشاف البلدان والأمم والكنائس واكتشاف الألفاظ الاصطلاحية ، واكتشاف قواي الشعر ، واكتشاف أسرار الكتب الواردة في حيز الكتاب ، ولست

أولاً : . حياة واقف على الأمر بكسر من عبادات السلف وبقوته ، مؤرخاً في ١٣ هـ / ١٩٧٦ هـ .

ثانياً : . حياة واقف على السلطان محمد لم على قوته ، وعلى القاطنين بكتا والحدية ، وعلى الكناك أسرى المسلمين ، وعلى خلاص المسجونين ، مؤرخاً في ١٠ هـ / ١٩٧٦ هـ .

ثالثاً : . حياة واقف الخلفاء بمر القوس ، والوقف على مصالحها على الصوفا بها ، مؤرخاً في ١٢ هـ / ١٩٧٦ هـ .

رابعاً : . حياة واقف على مصالح الخلفاء السابقة أيضاً ، وبما أضافه عند الصوفا الزاين بالحقائق ، وبما أضافه مؤرخهم ، مؤرخاً في ١٣ هـ / ١٩٧٦ هـ . وفي كتابه «تاريخ الخلفاء» ، الذي من كتابه «تاريخ الخلفاء» ، من صفحاته الخلفية على مقدمة ٣٢٧ ، فإن نشر المسجج الأربع الخلفاء ودراساتها ونشرها وتطبيق عليها ، استغرق أكثر من مائة صفحة أخرى ، أي حتى صفحة ٤٤٨ . وحصلنا نقول إن الدكتور محمد أحمد أمين قد قام بنشر هذه المسجج وألفها وإن ذلك يعني أنه أعيداعها وألفها من حيث الصياغة . لذلك أن يعثر من حاولوا في السنوات الأخيرة للفرع دراسة المسجج الشرعية التي تربط بتاريخ عصر في الصور الوسطى ، فلهذا أن الأمر سهل ، ولذا أن هذه المسجج عبارة عن وثائق تتطلب دراسة وثاقفية واسعة الألف ، فضلاً عن أنها تتطلب من الباحث فيها إنشاء أصلاً بروح العصر ، وطبيعة البلاد

(١) حياة واقف على الأمر بكسر من عبادات السلف وبقوته ، مؤرخاً في ١٣ هـ / ١٩٧٦ هـ .

(٢) حياة واقف على الخلاص المسجونين ، مؤرخاً في ١٠ هـ / ١٩٧٦ هـ .

من أطبق الجزء الثالث والأخير من كتاب التفكير البني ،
 يصدره مركز تحقيق التراث بالقاهرة ، وبذلك يتم
 إنجاز هذا المصدر الثمين ونشره مطبوعاً ، مما يتيح الفرصة
 أمام الباحثين في عصر سلاطين السلايك لاستكمال
 الكثير من الملفات والمعلومات الخاصة بهذا العصر .

إعداد د. وسراج الدين ، وأعيدنا ههنا
 الموضوعات . وقد استغرقت هذه التمهات والكلمات
 أكثر من مائة وخمسين صفحة ، أي من صفحة ١١٩
 حتى صفحة ٦٠٨ .
 هذا ، وأمل أن ينهي الدكتور محمد محمد أمين لوبنا

